U d'/of OTTAWA
39003001672327

HUGUES IMBERT

711-1A-39

MÉDAILLONS CONTEMPORAINS

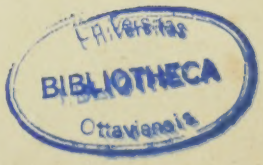
AVEC UNE REPRODUCTION D'UN TABLEAU

DE

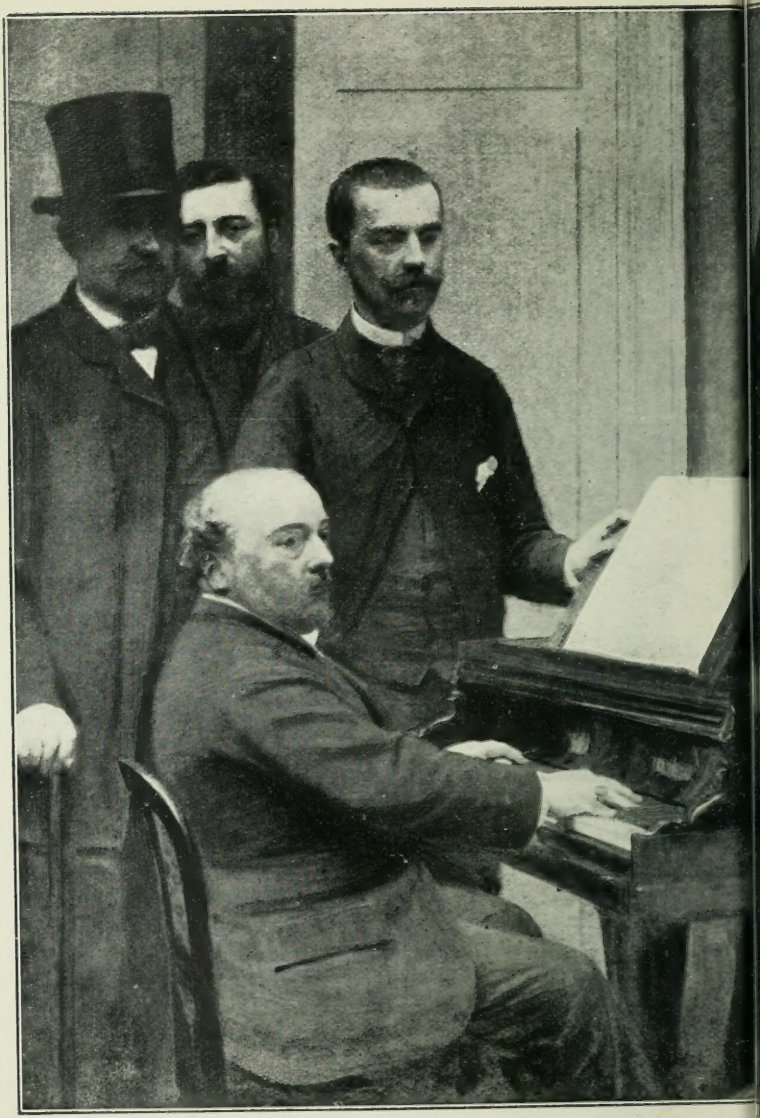
FANTIN-LATOUR

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société anonyme)
33, Rue de Seine, 33

1902
TOUS DROITS RÉSERVÉS

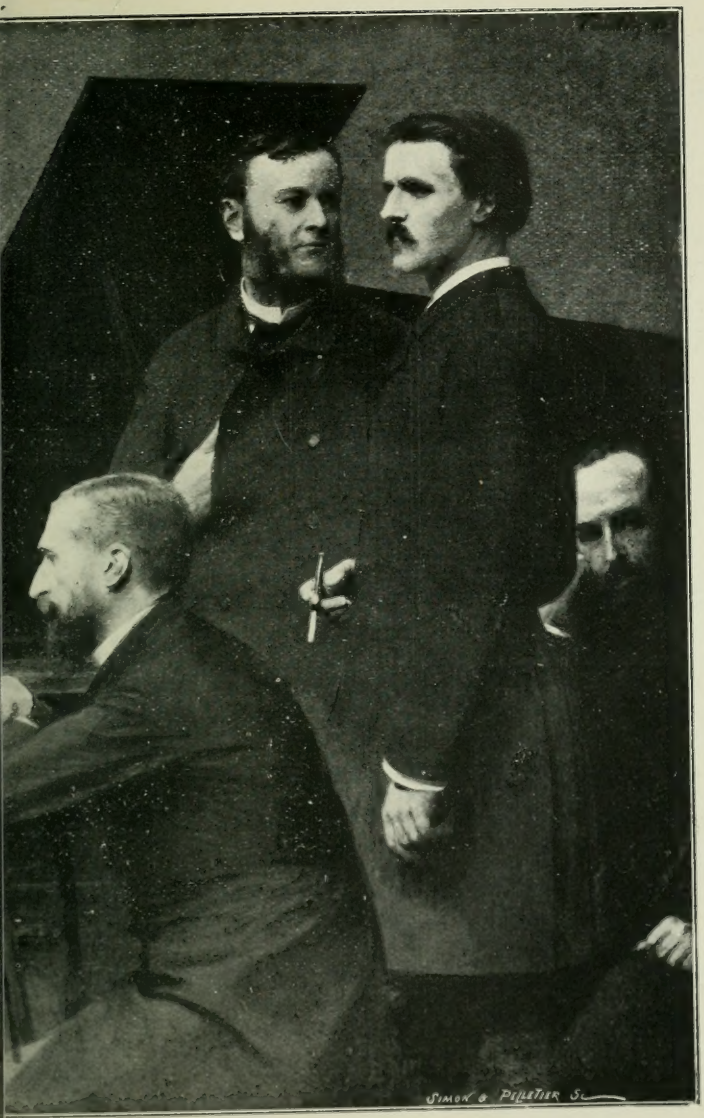


ML
390
I32
1903



AUTOUR

Adolphe Jullien Boisseau C. Benoit



IANO

FANTIN-LATOUR, pinxit.

A. Lascoux Vincent d'Indy

Edmond Maître Amédée Pigeon

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/mdaillonsconte00imbe

A Monsieur DUMONT SAINT-PRIEST

(LETTRE-DÉDICACE)

Cher Monsieur,

Si je vous dédie ces pages, ce n'est pas que nous partagions toujours les mêmes idées dans le monde des notes; vous êtes souvent au pôle Sud, alors que je suis au pôle Nord. Nous arrivons cependant à nous entendre dans la zone intermédiaire. Puis vous avez montré tant d'indulgence, tant de bienveillance pour mes modestes écrits sur l'art musical, que j'ai considéré comme une dette d'inscrire votre nom en tête de ce nouveau livre consacré à plusieurs figures intéressantes d'artistes du XIX^e^ siècle. La peinture et la littérature y coudoient la musique. Les Muses ne sont-elles pas sœurs ?

En ces feuilles, vous trouverez la trace de mon admiration pour les chefs-d'œuvre du passé comme pour ceux de l'avenir. L'art ne peut vivre qu'à la condition de ne point rester stationnaire.

H. IMBERT.

FRÉDÉRIC AMIEL

MUSICIEN

FRÉDÉRIC AMIEL, professeur à l'Université de Genève, que mirent en relief après sa mort les *Fragments d'un journal intime*, a été l'objet d'études remarquables d'Edmond Scherer, de Renan, de Taine, de Paul Bourget. Sa disparition fut nécessaire pour que la gloire vînt auréoler son nom ; car les premiers volumes de vers qu'il publia ne pouvaient révéler entièrement le penseur qu'il fut. Seul, son journal intime devait le mettre à nu et faire connaître sa puissance imaginative. Ce fut un découragé, qui roula sans interruption son rocher de Sisyphe, mais qui croyait encore à quelque chose : au devoir. N'écrivait-il pas à Berlin, le 16 juillet 1848, les lignes suivantes sur une feuille de son journal : « Il n'y a qu'une chose nécessaire, posséder Dieu. Tous les sens, toutes les forces de l'âme et de l'esprit, toutes les ressources extérieures sont autant d'échappées ouvertes sur la divinité : autant de manières de déguster et d'adorer Dieu » ?

Ce fut aussi un rêveur (1), qui raisonna son sentiment : « Mon vrai milieu, disait-il, c'est la contemplation. » De son séjour assez prolongé en Allemagne, il rapporta des tendances à la mélancolie, au nébuleux, qui, cadrant avec ses idées, laissèrent de profondes traces dans son style et dans sa manière de voir, de sentir. L'ivresse douloureuse de l'idéal l'entraîna dans un véritable tourbillon intérieur. Il lisait, relisait *Faust*, hypnotisé par ce type d'angoisse, qui ne pouvait qu'accroître les tourments d'une vie qui se dévorait elle-même,

Ce fut aussi un artiste; car les plus jolies pages de ce *Journal intime* sont celles qu'il consacre à la description des merveilleux sites au milieu desquels il vécut. Comme il aime la nature et la comprend! Disciple de Jean-Jacques, il l'écoute murmurer les plus mélodieux accords et les note avec un rare bonheur :

Ce matin, l'air était calme, le ciel légèrement voilé. J'ai voulu suivre au jardin les progrès de la végétation; j'ai fait la revue des iris et des lilas, des plates-bandes et des bosquets. Charmante surprise! Au tournant d'une allée, à demi caché dans l'enfoncement d'un massif, un chorchorus à petites feuilles avait fleuri pendant la nuit. Frais

---

(1) « L'Amiel faible et vaincu, qui fut écrasé par le réel, et incapable de se concentrer en une volonté affirmative et créatrice, cet Amiel hésitant, vacillant, morbide, eut son royaume autre part, et cette victime de la vie fut, plus encore que Tourguénief, un des princes de cet étrange empire où les triomphateurs d'ici-bas ne pénètrent guère : le rêve. »

P. Bourget, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine.*

et pimpant comme un bouquet de noces, l'arbuste couronné brillait devant moi dans tout l'attrait d'une éclosion commencée. Que ces corolles blanches, discrètement épanouies comme des pensées qui vous sourient au réveil et posées sur ce jeune feuillage, d'un vert si virginal, comme des abeilles en course ou comme des gouttes de rosée, avaient de printanière innocence, d'élégante et pudique beauté! Mère des merveilles, mystérieuse et tendre Nature, pourquoi ne vivons-nous pas davantage en toi?

La musique, qui est le plus immatériel, le plus vague de tous les arts et qui a pris depuis quelques années la place importante dans notre vie à tous, devait éveiller l'attention de ce cosmopolite, si épris de songe et d'analyse. Il nous a paru intéressant de rechercher quelles étaient ses tendances en musique ; mais il nous a été assez difficile de les reconnaître exactement, n'ayant approché ni lui, ni ses intimes. Quelques pages seules de son journal laissent entendre que cet art sublime ne l'avait pas laissé indifférent, qu'il lui était même sympathique. La beauté d'un paysage, la lecture de certaines pages littéraires, le son des cloches éveillaient en lui des sensations musicales. L'audition de plusieurs œuvres dramatiques des maîtres l'amène à formuler son sentiment à leur égard.

Telles les matines qui sonnent à quelque village lointain et qui, s'harmonisant merveilleusement avec l'hymne de la nature, lui rappellent la candeur d'un vieux maître :

Priez, disaient-elles, adorez, aimez le Dieu paternel et bienfaisant! C'était l'accent de Haydn, l'allégresse enfantine, la gratitude naïve, la joie rayonnante et paradisiaque où n'apparaissent pas encore le mal et la douleur...

En contemplation devant un site, dans lequel chantent et s'épanouissent toutes les merveilles de la nature, il écrit :

On est devenu soi-même une note de ce concert, et l'on ne sort du silence, de l'extase que pour vibrer à l'unisson de l'enthousiasme éternel.

L'exécution d'un duo de Boïeldieu en un milieu de toute intimité lui fait faire un retour pieux et attendri vers le passé :

La mère et la fille se sont mises au piano et ont chanté un duo de Boïeldieu. Les touches d'ivoire de ce vieux piano à queue, où la mère jouait déjà avant son mariage et qui, pendant vingt-cinq années, a suivi et traduit en musique les destinées de la famille, ces touches clappaient et fauchaient un peu ; mais la poésie du passé chantait dans ce fidèle serviteur, confident des peines, compagnon des veillées, écho de toute une vie de devoir, d'affection, de piété, de vertu.

Très juste, cette réflexion d'Amiel sur la place prépondérante qu'occupe en Allemagne l'art musical, qui est, pour les peuples d'outre-Rhin, une véritable religion :

Toute la société au salon a chanté en chœur la *Loreley* et quelques autres mélodies populaires. Ce qui, dans nos pays, ne se fait que pour le culte se fait aussi en Allemagne pour la poésie et la musique. Les voix se mêlent ; l'art partage le privilège de la religion. Ceci n'est ni français, ni anglais, ni, je crois, italien. Cet esprit de dévotion artistique, de collaboration anonyme, de communion désintéressée dans l'harmonie est germanique ; il fait contrepoids à certaines pesanteurs prosaïques de la race.

Un état tout particulier de son âme va jusqu'à lui faire trouver dans une musique de fanfare, probablement quelconque, des émotions intenses, et il éprouve le besoin de les transcrire sur une feuille de son journal :

Ce matin, les accents d'une musique de cuivre, arrêtée sous mes fenêtres, m'ont ému jusqu'aux larmes. Ils avaient sur moi une puissance nostalgique indéfinissable Ils me faisaient rêver d'un autre monde, d'une passion infinie et d'un bonheur suprême. Ce sont là les échos du paradis dans l'âme, les ressouvenirs des sphères idéales dont la douceur douloureuse enivre et ravit le cœur. O Platon, ò Pythagore, vous avez entendu ces harmonies, surpris ces instants d'extase intérieure, connu ces transports divins ! Si la musique nous transporte ainsi dans le ciel, c'est que la musique est l'harmonie, que l'harmonie est la perfection, que la perfection est notre rêve et que notre rêve, c'est le ciel. Ce monde de querelles, d'aigreur, d'égoïsme, de laideur et de misère nous fait involontairement soupirer après la paix éternelle, après l'adoration sans borne et l'amour sans fond. Ce n'est pas tant de l'infini que nous avons soif que de la beauté. Ce n'est pas l'être et les limites de l'être qui nous pèsent. c'est le mal en nous et hors de nous. Il n'est pas nécessaire d'être grand, pourvu qu'on soit dans l'ordre. L'ambition morale n'a point d'orgueil ; elle ne désire qu'être à sa place et chanter bien sa note dans l'universel concert du dieu d'Amour.

* * *

Les lignes fort belles que l'on vient de lire et nombre d'autres qui souvent atteignent des hauteurs auxquelles s'élevèrent les passionnés de la nature, les Shelley, les Wordsworth, les Jean-Jacques, laissent entrevoir la puissance que la mu-

sique exerçait sur l'âme de celui qui passa sa vie à écrire « le testament de sa peine et de son cœur ». Aussi devons-nous regretter qu'avec l'esprit d'analyse qui le caractérisait, il n'ait pas fait de cet art une étude plus approfondie et qu'il ne soit pas entré en communion avec les grands maîtres, Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann... L'audition et l'admiration de leurs œuvres nous auraient sans nul doute valu des pages d'une haute élévation et d'un caractère bien personnel. Il existe toutefois, dans les *Fragments d'un journal intime*, deux importants passages consacrés à deux compositeurs qui, au XIXe siècle, ont pris une place prépondérante : Richard Wagner et Hector Berlioz.

Ces deux fragments ont été écrits à vingt années de distance, puisque le premier, relatif à Wagner, porte la date du 28 mai 1857 et le second, concernant Berlioz, celle du 4 juin 1877. Ils prouvent que Frédéric Amiel avait dû recevoir une éducation musicale très sommaire et qu'il n'avait pas cherché à la parfaire ; car il ne comprend pas plus en 1877 qu'en 1857 les motifs qui ont placé les œuvres de Wagner et de Berlioz si haut dans l'admiration des foules. La musique l'émeut pourvu qu'elle ne renferme pas trop d'éléments scientifiques.

Son opinion sur le *Tannhäuser* de Richard Wagner est curieuse à plus d'un titre :

28 mai 1857. (Vandœuvres) (1). — Nous descendons à Genève pour entendre le *Tannhäuser* de Richard Wagner, exécuté au théâtre par la troupe allemande actuellement de

(1) Village près de Genève.

passage. — Wagner est un puissant esprit, qui a le sentiment de la haute poésie. Son œuvre est même plus poétique que musicale. La suppression de l'élément lyrique et, par conséquent, de la mélodie est chez lui un parti-pris systématique. Plus de duos ni de trios; le monologue et le grand air disparaissent également. Il ne reste plus que la déclamation, le récitatif et les chœurs. Pour éviter le conventionnel dans le chant, Wagner retombe dans une autre convention, celle de ne pas chanter. Il subordonne la voix à la parole articulée; et de crainte que la Muse ne prenne le vol, il lui coupe les ailes. Aussi ses œuvres sont-elles plutôt des drames symphoniques que des opéras. La voix est ramenée au rang d'instrument, mise de niveau avec les violons, les timbales et les hautbois, et traitée instrumentalement. L'homme est déchu de sa position supérieure, et le centre de gravité de l'œuvre passe dans le bâton du chef d'orchestre. C'est la musique *dépersonnalisée*, la musique néo-hégélienne, la musique-foule au lieu de la musique-individu. En ce cas, elle est bien la musique de l'avenir, la musique de la démocratie socialiste remplaçant l'art aristocratique, héroïque ou subjectif

L'ouverture m'a encore moins plu qu'à la première audition; elle correspond à la nature avant l'homme; tout y est énorme, sauvage, élémentaire, comme les murmures des forêts et les rugissements des populations animales C'est formidable et obscur, parce que l'homme, c'est-à-dire l'esprit, la clef de l'énigme, la personnalité, le contemplateur, y manque.

L'idée de la pièce est grande, c'est la lutte de la volupté et de l'amour pur, en un mot de la chair et de l'esprit, de la bête et de l'ange dans l'homme. La musique est continuellement expressive, les chœurs fort beaux, l'orchestration savante; mais l'ensemble est fatigant et excessif, trop plein et trop laborieux; il y manque, après tout, de la gaieté, de l'aisance, du naturel et de la vivacité, c'est-à-dire les ailes et le sourire. Poétiquement, on se sent saisi, mais

la jouissance musicale est hésitante, souvent douteuse, et l'on ne se rappelle rien que l'impression...

La musique de Wagner représente l'abdication du moi et l'émancipation de toutes les forces vaincues. C'est une rechute dans le spinosisme, le triomphe de la fatalité. Cette musique a sa racine et son point d'appui dans deux tendances de l'époque, le matérialisme et le socialisme, toutes deux méconnaissant la vraie valeur de la personnalité humaine et l'effaçant dans la totalité de la nature ou de la société.

De cette critique, ce qu'il faut retenir en premier lieu, c'est l'impression poétique qu'a produite sur Amiel *Tannhäuser*. En Wagner, il admire le poète, parce qu'il est poète lui-même, alors que l'élément musical le désoriente. Il ne va pas jusqu'à dire : « Wagner est-il musicien? » Mais il est bien près de se poser la question. La partie prédominante de l'orchestre, chez le maître de Bayreuth, le trouble au point de lui faire oublier que, dans *Tannhäuser*, il existe encore des monologues, des duos, des airs qui le rapprochent des anciennes formes de l'opéra. Ainsi les épisodes brillants, tels le chant de Tannhäuser au premier acte, célébrant les joies de l'amour sensuel, suivi de l'antistrophe où il regrette les combats terrestres; l'aspiration à la souffrance, début de la lutte qui se fait en lui entre Vénus et Marie; le septuor final de ce premier acte, le véritable duo d'Elisabeth et de Tannhäuser au château de la Wartbourg, les « *Lieder* sur l'amour » des divers concurrents dans le tournoi poétique, surtout l'hymne à Vénus chanté par Tannhäuser; la prière d'Elisabeth, la romance de l'Etoile, le beau et dramatique récit

par Tannhäuser de son pèlerinage à Rome, et tant d'autres épisodes qui saisissent par leur puissance magnétique, se détachent d'une manière très précise de la trame orchestrale, et l'on ne peut dire qu'ils lui soient complètement subordonnés. Le système définitif de Richard Wagner n'apparaît en toute sa force et sa vigueur que dans les œuvres postérieures à *Tannhäuser*, surtout dans les drames de la dernière période. Les voix chantent donc admirablement dans cet ouvrage, et elles ne sont pas traitées instrumentalement. Ce serait bien plutôt au *finale* de la *Neuvième Symphonie avec chœurs* de Beethoven que ce reproche pourrait être adressé, si toutefois reproche il y a.

Lorsqu'après avoir exposé que la musique est continuellement expressive, les chœurs fort beaux, l'orchestration savante, Amiel ajoute que l'ensemble est fatigant et excessif, trop plein, trop laborieux, il touche à l'un des points faibles de Richard Wagner. Il n'est pas douteux que, dans toutes ses œuvres, des longueurs, des développements de dimension inusitée nuisent à l'effet grandiose du drame poétique et musical. On pourrait citer notamment, dans *Tannhäuser*, le duo entre Vénus et Tannhäuser au premier acte et la scène du concours des chanteurs à la Wartbourg, qui atteignent des proportions démesurées et, par suite, fatiguent l'auditeur malgré les beautés qu'ils renferment.

L'ouverture est, comme dans les partitions de Weber, l'exposé des éléments principaux du drame. Si Amiel s'était pénétré de cette idée, il aurait compris pourquoi « tout y est énorme, sau-

vage, élémentaire comme les murmures de la forêt et les rugissements des populations animales ». En effet, à côté du cantique qui s'élève majestueusement, rappelant le chœur des pèlerins, surgit tout à coup la fiévreuse bacchanale, orgie grandiose, en laquelle tourbillonnent faunes, nymphes et bacchantes. L'orchestre donne admirablement la sensation de toute cette scène du Vénusberg et de ses voluptueux délires comme il peint bien le cantique de la foi et l'espérance du salut. Cette ouverture est un tableau d'un pittoresque achevé.

* * *

A vingt ans de distance, le 4 juin 1877, Frédéric Amiel assista à une représentation de *Roméo et Juliette* de Berlioz, cette symphonie dramatique à laquelle le compositeur travailla pendant sept ou huit mois, vivant « de la plus ardente vie, nageant avec vigueur sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare, et se croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse ou s'élève le temple de l'art pur ». Cet ouvrage d'intense passion toucha peu le penseur genevois.

Voici en quels termes il narre ses impressions :

Entendu le *Roméo et Juliette* de Hector Berlioz. L'œuvre est intitulée : « Symphonie dramatique pour orchestre, avec chœurs. » L'exécution a été très bonne. L'ouvrage est intéressant, piquant, soigné, curieux, mais il laisse froid. Si je raisonne mon impression, je me l'explique. Subordonner l'homme aux choses, annexer les voix comme supplément à l'orchestre, est une idée fausse. Convertir une donnée

dramatique en simple narration, c'est déroger de gaieté de cœur. Un *Roméo et Juliette* où ne se trouvent point de Juliette et point de Roméo est une chose baroque. Mettre l'inférieur, l'obscur, le vague en lieu et place du supérieur et du clair, c'est une gageure à rebours du bon sens. On viole la hiérarchie naturelle des choses, et l'on ne la viole pas impunément. Le musicien fabrique une série de peintures symphoniques sans liaison intérieure, chapelet d'énigmes, dont un texte en prose donne seule la clef et constitue la série. La seule voix intelligible qui paraisse dans l'œuvre est le père Lorenzo; son sermon n'a pu être dissous en accords et se chante distinctement. Or, la moralité n'est pas le drame, et le drame a été escamoté par le récitatif.

Ne pouvant atteindre le beau, on se torture pour donner le nouveau. Fausse originalité, fausse grandeur, faux génie! Cet art tortillé m'est antipathique. La science qui simule le génie n'est qu'une variante du charlatanisme.

Berlioz est un critique pétillant d'esprit, un musicien savant, ingénieux et inventif; mais il veut faire le plus quand il ne peut pas faire le moins. Il y a trente ans, à Berlin, j'ai eu la même impression après avoir entendu l'*Enfance du Christ* exécutée sous sa direction même. Je ne trouve pas chez lui l'art sain et fécond, la beauté solide et vraie.

Je dois dire pourtant que le public, assez nombreux ce soir, paraissait très satisfait.

Hector Berlioz s'est justifié lui-même d'avoir eu recours à la symphonie plutôt qu'à la déclamation lyrique pour rendre musicalement les doux épanchements et les transports des deux amants : « Si, dans les scènes célèbres du jardin et du cimetière, le dialogue des deux amants, les *a parte* et les élans passionnés de Roméo ne sont pas chantés, si enfin les duos d'amour et de désespoir sont confiés à

l'orchestre, les raisons en sont nombreuses et faciles à saisir. C'est d'abord, et ce motif suffirait à la justification de l'auteur, parce qu'il s'agit d'une symphonie et non d'un opéra. Ensuite, les duos de cette nature ayant été traités mille fois vocalement et par les plus grands maîtres, il était prudent autant que curieux de tenter un autre mode d'expression. C'est aussi parce que la sublimité même de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien, qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. »

Nous avons, nous, à remercier Berlioz d'avoir traduit dans une langue symphonique si poétique les transports de deux êtres qui sont en quelque sorte la transfiguration de l'amour. L'élément vocal ne pouvait qu'amoindrir la haute impression que nous laisse l'œuvre de Shakespeare. En agissant ainsi, le compositeur de génie mettait le supérieur, la clarté lumineuse, la poésie éthérée à côté de l'inférieur et de la réalité. Ses peintures symphoniques sont la traduction admirable des sentiments les plus profonds qui agitent ses héros; elles se relient fort bien entre elles, et il suffirait de citer la scène d'amour entre Juliette et Roméo pour faire entrevoir le sommet qu'a atteint Hector Berlioz. Comme l'a si poétiquement écrit M. Adolphe Jullien, « la scène d'amour entre Juliette et Roméo, précédée elle-même d'un délicieux petit chœur de jeunes seigneurs Capulets, qui

sortent de la fête en chantant des réminiscences d'airs de bal, n'est pas seulement une page débordante de passion, de tendresse et d'amour, c'est peut-être la plus chaude inspiration qui ait jailli du cœur de l'artiste, le morceau le plus achevé qu'ait enfanté son cerveau ; c'est sûrement une création unique dans l'art musical par l'intensité, le rayonnement de l'expression orchestrale, par la transfiguration de simples instruments qui semblent avoir une âme, une voix, s'animer presque au souffle de Berlioz ». Nous nous demandons comment un rêveur tel qu'Amiel, qui comprenait si bien la nature, ait pu rester insensible à une telle page et à tant d'autres merveilleusement idéales !

Nous nous étonnons surtout qu'après l'audition d'une œuvre de cette envergure, il ait pu parler de fausse originalité, de fausse grandeur, de faux génie. Berlioz était un romantique (1) dans la plus large acception du mot ; mais il l'était de nature. Tous ses actes, toutes ses œuvres prouvent jusqu'à l'évidence l'adoration qu'il avait pour le beau, exempte de tout charlatanisme. Ses plus belles créations ont été écrites sous l'empire d'un ardent amour pour l'idéal. Le propre du vrai génie est d'enfanter des œuvres dont le fond et la forme ne rappellent que peu ou point le passé. Marcher sur les traces de ses devanciers en imitant leurs qualités et même leurs défauts, voilà la marque du faux génie. Mais Berlioz ne s'inspira que de lui-même et eut la religion de la Beauté. Son art, malgré les

(1) Ce romantique est devenu aujourd'hui un classique.

critiques de détail qui peuvent être faites, fut nouveau, spontané et grand, par suite fécond et sain. Et si Amiel prononça sur lui un jugement que la postérité a déjà rectifié, c'est qu'il n'avait pas suffisamment étudié son œuvre ou encore que les belles inspirations du maître de la côte Saint-André ne trouvaient pas d'écho en lui.

En ce qui concerne *Roméo et Juliette*, le compositeur dut certes se livrer à de grands efforts pour faire entrer le sujet dans le cadre de la symphonie; mais il en fut récompensé par la réussite. Et jamais auteur ne fut plus à même de composer une œuvre artistique dans des conditions meilleures, sans être distrait par d'autres préoccupations. La générosité de Paganini permit, en effet, à Berlioz d'entreprendre sans s'arrêter la composition de *Roméo et Juliette*. L'ensemble de l'œuvre devait donc profiter d'un travail assidu et continu, alors que, dans nombre de ses créations, le malheureux musicien fut forcé par les nécessités de la vie de les arrêter dans leur essor et de les reprendre à des intervalles très irréguliers.

Aucun des commentateurs d'Amiel n'avait (nous le pensons du moins) songé à relever, dans les *Fragments d'un journal intime*, les passages dans lesquels le penseur genevois avait à plusieurs reprises laissé entrevoir ses sensations en musique. La moisson que nous avons récoltée n'est pas très abondante, mais elle indique suffisamment quelle aurait été la richesse du terrain, s'il eût été mieux ensemencé.

EMILE BERNARD

ÉCLECTIQUE dans l'âme, adorant tout ce qui produit sur lui une vive impression, sans l'analyser, capable de se laisser toucher par les adieux déchirants de Wotan à Brunnhilde comme par les amours de Roméo et Juliette, admirant Jean-Sébastien Bach, mais se passionnant surtout pour les poètes en musique depuis Beethoven jusqu'à Schumann et préférant, parmi les contemporains, Wagner, Verdi, Gounod, Saint-Saëns... et *tutti quanti*, Emile Bernard, avec une nature sans grands dehors, a produit des compositions revêtues d'une grâce et d'une distinction parfaites. Son éclectisme ne va pas jusqu'à aimer la banalité, la trivialité en musique ; il abhorre les platitudes.

Emile Bernard naquit à Marseille le 28 novembre 1843. C'est dans un milieu absolument artistique que ses premières années se sont écoulées. Son père, né à Libourne (Gironde), fut artiste lyrique et se fit entendre à Liége, Lille, Lyon, Marseille ; sa mère, née à Anvers de parents français, s'adonna également à la carrière lyrique et

devint par la suite professeur de chant et de piano. Ajoutons que tous les frères de sa mère furent attachés aux orchestres de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, de la Société des concerts. Le milieu était donc favorable pour un enfant qui montra de bonne heure les plus heureuses dispositions pour l'art musical. Il faut toutefois faire cette remarque que ce milieu était largement imbu des idées du temps au point de vue de la musique théâtrale et surtout de l'école italienne. Ce fut sa mère, très intelligemment douée pour le professorat, qui lui enseigna les premiers éléments du piano; mais il ne montra pas tout d'abord une grande facilité pour l'étude de cet instrument ni un vif entraînement vers les combinaisons harmoniques. Dès l'âge le plus tendre, il composa de petites pièces pour le clavier dans la forme de Ravina ou de Doehler, qui furent toujours détruites par lui à mesure qu'il avançait en âge. Il se livra aussi à l'étude du violon, ce qui lui servit plus tard à écrire très correctement pour cet instrument. Très enclin au travail, il entra à onze ans environ comme auditeur dans la classe de Marmontel, puis, l'année suivante, à l'examen d'entrée, comme élève dans celle de Laurent. Ayant obtenu le troisième accessit de piano en 1860, puis le premier prix en 1861, il fut reçu successivement dans les classes de Reber et de Clapisson pour l'harmonie, de Reber pour le contrepoint, la fugue et la composition, et enfin de Benoist pour l'orgue. Après avoir enlevé un deuxième prix d'harmonie, un premier accessit de fugue et un premier prix d'orgue, Emile Bernard concourut

sans résultat pour le prix de Rome en 1867; il n'y eut pas de récompense décernée cette année-là.

Sa vie a été celle d'un travailleur et d'un modeste fuyant le monde, recherchant la compagnie d'amis tels que I. Philipp, Sarasate, Bussine, etc., lié également avec nombre de ses confrères, Saint-Saëns, Massenet, Gounod, Théodore Dubois, G. Fauré, Vincent d'Indy, E. Chabrier, Camille Benoit... Il fait du reste partie de la Société nationale de musique, de la Société des Compositeurs, etc.

Ses fonctions de maître de chapelle ou d'organiste pendant une période d'années déjà fort longue (dix-huit ans), d'abord à Saint-Michel des Batignolles, puis au grand orgue de Saint-Jean-Saint-François, et enfin, depuis 1889, à celui de Notre-Dame-des-Champs ont joué un rôle important dans son existence d'artiste.

Loin d'émettre la prétention que la musique de théâtre est un art secondaire, Emile Bernard s'est porté de préférence vers la musique purement symphonique et la musique de chambre, sans la moindre adjonction de programme. Aussi ne trouve-t-on dans son œuvre, qui n'a pas à son actif moins de quarante-cinq numéros et dont les premières pages sérieuses remontent à l'année 1868, aucune composition écrite en vue de la scène. L'exécution de ses principales créations a eu lieu à Paris dans les grands et petits concerts, à Lille, à Angers, au Hâvre, puis à Londres, Berlin, Dresde, Vienne, Madrid, Bruxelles, Anvers, Genève, où elles ont été favorablement accueillies.

Sarasate, dans ses tournées à l'étranger, a joué

souvent la *Suite* pour piano et violon, et Mme Berthe Marx a exécuté également une valse-fantaisie composée spécialement pour elle. Aux Concerts Colonne, M. I. Philipp a fait entendre avec le plus vif succès la *Fantaisie* pour piano et orchestre (op. 31), qui est une œuvre de valeur. Le *Trio* (op. 30) pour piano, violon et violoncelle est, parmi les compositions écrites en vue de la musique de chambre, une de celles qui portent le plus, — toute de charme et de distinction.

Voici la nomenclature des compositions les plus marquantes :

Op. 5.	Six morceaux religieux, voix et orgue	Nesle-Collinet.
» 7.	Trois mazurkas pour piano . . .	Jefferis, à Londres.
» 8.	*La Captivité de Babylone*, cantate pour chant et orchestre	Mackar.
» 12.	Premier impromptu pour piano .	Durand-Schœnewerk.
» 14.	Prélude et fugue pour piano . .	Mackar.
» 20.	Prélude et fugue en *mi* min. pr orgue	Id.
» 23.	Première suite pour orchestre, arrangement à quatre mains. . . .	Id.
» 24.	Fantaisie et fugue en *fa* maj. pr orgue	Mackar, Ries et Erler, Berlin.
» 25.	*Béatrice* (d'apr. Dante), ouv. symph.	Mackar.
» 26.	Suite pour orgue en *mi* majeur. .	Novello, à Londres.
» 27.	Romance pr viol. et orch. (ou piano)	Mackar.
» 28.	Etude et valse pour piano . . .	Mackar, Ries et Erler, Berlin.
» 29.	Concerto pour violon.	Ries et Erler, à Berlin.
» 30.	Trio pr piano, violon et violoncelle.	Id.
» 31.	Fantaisie pour piano et orchestre.	Id.
» 32.	Deuxième et troisième impromptus pour piano	Mackar.
» 33.	Romance pr flûte et orch. (ou piano)	Id.
» 34.	Suite pour piano et violon . . .	Id.
» 36.	Divertissement pr instrum. à vent	Durand-Schœnewerk.
» 38.	Deuxième suite pour orchestre (arrangement à quatre mains) . . .	Durdilly et Cie.

Op. 39. Quatre morceaux caractéristiques à quatre mains	Durdilly et Cie.
» 40. *Concertstück* pour piano et orchestre (arrangement à deux pianos) . . .	Id.
» 41. *Aria* pour alto (ou violoncelle, ou violon) et piano	Id.
» 42. Valse-fantaisie pour piano . . .	Id.
» 43. Andante et rondo pour violoncelle et orchestre	Id.
» 44. Hymne pour orgue, harpes et orch. à cordes (arrang. pour deux pianos).	Id.
» 45. Trois préludes en forme d'études pour piano	Id.
Scène de mai (poésie de L. Gallet), chœur à deux voix égales avec piano. .	Id.

Par son œuvre toujours distingué et éloigné de la banalité, Emile Bernard appartient à cette école française qui a eu pour principaux représentants Gounod, Massenet, Ed. Lalo. Dans la musique de chambre, surtout dans les morceaux pour piano et violon, on distingue une certaine similitude avec le faire de l'auteur du *Roi d'Ys*. Peut-être serait-il permis de critiquer la brièveté de la phrase et l'absence d'une couleur bien tranchée. Le mérite n'est pas moins grand ; l'écriture est toujours à louer ; la beauté mélodique de certaines pages, unie à une élévation constante de la pensée, place ce compositeur à un rang fort distingué parmi les musiciens de l'école française contemporaine.

GEORGES BIZET

Ce n'est pas un portrait en pied que nous avons l'intention de tracer de Georges Bizet, mais une simple esquisse. Le portrait a du reste été fait et bien fait par M. Charles Pigot, un admirateur de la veille. Son étude consciencieuse a été jusqu'à ce jour la source où ont puisé les commentateurs de l'auteur de *Carmen*. Très bien documenté, il s'est évertué à retracer la vie du maître, à donner la genèse et l'analyse de ses productions, à raconter également ses espérances comme ses désillusions, ses luttes, ses défaites comme ses victoires, les dernières plus rares que les premières, hélas ! Car le cher grand artiste mourut sans avoir joui de la gloire que lui réservaient deux de ses plus belles créations, l'*Arlésienne* et *Carmen*.

Aujourd'hui que le temps a fait son œuvre et qu'il a remis tout à sa juste place, il nous plaît de crayonner largement la silhouette de ce vrai musicien, qui, venant après Gounod, aurait certes encore enfanté, si la mort n'était pas venue brutalement le surprendre en pleine maturité, des pages

d'une note toute personnelle, dignes sœurs de leurs aînées.

Dans les dernières années de sa vie, c'est-à-dire vers l'âge de trente-six ans, ce n'était plus l'adolescent rose et blond, à la mine fûtée, aux traits légèrement bouffis qu'il était encore à son retour de Rome, mais l'homme à la physionomie sympathique, douce et énergique tout à la fois, relevée d'une pointe d'ironie, que rend si bien l'eau-forte de Burney. Dans la franchise et l'acuité des yeux s'abritant derrière le lorgnon, on retrouve l'artiste aux convictions ardentes, à l'esprit fin et moqueur, qui, dans un jour de bonne humeur, inventa au piano cette désopilante réception de Clapisson aux Champs-Elysées par Beethoven, page dans laquelle se mêlent de la façon la plus drôlatique les motifs de la *Fanchonnette* et de la *Symphonie* en *ut* mineur. Le front puissant, recouvert par une chevelure luxuriante et bouclée, l'ovale un peu court de la figure encadré d'une barbe d'un blond ardent et quelque peu mouvementée, laissent deviner aussi cette nature prime-sautière, nerveuse, bonne et chaleureuse, pleine d'élan et d'audace, qui se livre entièrement dans sa correspondance.

Sous une écorce un peu rude, il cachait un cœur d'or. L'amitié pour lui n'était pas un vain mot. Si La Boëtie fut la passion de Montaigne, on peut dire aussi justement que Guiraud fut celle de G. Bizet. C'est dans cette union réellement fraternelle, que l'on peut juger l'âme profondément aimante de l'auteur de *Carmen*, accessible à la Bonté et à la Beauté. Il ne faisait rien sans consulter « ce frère », son aîné d'une année et quelques mois seu-

lement. A chaque instant, ce sont des billets, des notes pour l'inviter à dîner, lui rappeler un rendez-vous, lui demander un conseil, lui donner des nouvelles de sa santé souvent mauvaise, lui recommander tel ou tel artiste. Il ne l'appelait jamais que son « cher », son « vieux ». Cette grande affection vouée par lui à Guiraud se révéla du jour où il le connut à la villa Médicis. « Guiraud, écrivait-il à sa mère, est arrivé; il est aimable, modeste, franc et loyal; nous avons les mêmes idées musicales. Il m'a joué sa cantate, qui est fort bonne; c'est infiniment supérieur à la mienne; c'est plus fait, mieux senti; c'est plus l'œuvre d'un homme. » Ne trouvez-vous pas digne de l'antique cet aveu si net, si franc du talent d'un collègue, alors que, dans la lutte pour la vie, tant de rivalités et de jalousies se laissent entrevoir entre artistes? Voilà le caractère loyal, bon qui se révèle. Il est fier du succès d'un camarade, et il le clame *urbi et orbi*. Ce qui frappe surtout dans tous ces épanchements, ce n'est pas l'affection qu'il porte à son ami, mais le respect et l'admiration qu'il a pour lui. Et cependant, de quelles coudées Georges Bizet devait dépasser dans son art Ernest Guiraud !

Sa tendresse pour ses parents était également sans bornes. Son plus vif désir était que sa chance s'étendît jusqu'à eux; car le bonheur, sans cela, ne pouvait être pour lui qu'imparfait. De Rome, il leur envoyait des lettres qui témoignent de son affection filiale. C'est ainsi que, le 2 janvier 1859, de la villa Médicis, il écrivait à sa mère bien-aimée, douée d'une haute intelligence, qu'il consul-

tait souvent, la mettant au courant de tous les actes de sa vie :

« ... Ma lettre va vous arriver en plein jour de l'an. Je vais donc vous envoyer tous mes souhaits. Je commencerai par désirer pour vous deux la parfaite santé du corps, sans laquelle la santé de l'esprit n'est pas possible. Ensuite, je demanderai que l'argent, cet affreux métal auquel nous sommes tous soumis, ne vous fasse pas trop défaut. De ce côté-là, j'ai un petit plan. Quand j'aurai cent mille francs, c'est-à-dire du pain sur la planche, papa ne donnera plus de leçons, ni moi non plus. Nous commencerons la vie de rentier, et ce ne sera pas dommage. Cent mille francs, ce n'est « rien », deux succès d'opéra-comique. Un succès comme le *Prophète* rapporte un million. Enfin, je me souhaite de vous aimer toujours de toute mon âme et d'être toujours comme aujourd'hui le plus aimant des fils (1). »

La distance qui le sépare des siens, alors qu'il passe à Rome les trois années réglementaires, rend son affection encore plus touchante, plus profonde. Sa mère devient-elle souffrante ? Il lui écrit aussitôt pour lui dire qu'il se croirait dégagé de toute reconnaissance envers la Providence pour les succès et les espérances qu'elle lui aurait donnés, si elle ne lui accordait la santé de sa mère. Aussi quel chagrin lorsqu'il la perdit pendant son séjour en Italie ! Il n'eut que le temps de revenir pour recueillir son dernier soupir.

---

(1) Lettre publiée dans les *Notes d'un librettiste* par M. Louis Gallet.

Si on lit les lettres si prime-sautières qu'il adressait aux siens, on est frappé de l'humour, de l'esprit vif, des idées personnelles qu'elles renferment ; et cela malgré la rapidité vertigineuse avec laquelle elles sont écrites. Les lettres sont à peine formées ; la ponctuation manque le plus souvent et est remplacée par de petits traits rapides ou des points répétés à la fin des phrases. Il écrit comme il parle, sans apprêt, d'abondance, et ne se relit jamais ; avec cela, peu ou point de corrections. Son écriture musicale n'est pas moins cursive.

De son premier séjour à Rome, il avait rapporté l'adoration de l'Italie, une adoration soumise, qui peut-être lui cachait les défauts, les ombres et le rendait même injuste pour ceux qui, tout en admirant les merveilles de la ville aux sept collines, son ciel bleu, ses musées, ses églises, ses palais, ses antiquités, ses environs, trouvent que l'art musical y est bien mince pour que les jeunes prix de Rome puissent en tirer grand profit :

« Plus je vais et plus je plains les imbéciles qui n'ont pas su comprendre le bonheur du pensionnaire de l'Académie. Du reste, j'ai remarqué que ces derniers n'ont jamais fait grand' chose. Halévy, Thomas, Gounod, Berlioz, Massé ont les larmes aux yeux en parlant de Rome. »

Gounod et Berlioz, les deux plus illustres parmi les compositeurs cités par G. Bizet, pouvaient parler de Rome et des souvenirs qui s'y rattachent avec attendrissement ; ils devaient aussi reconnaître avec Mendelssohn qu'aujourd'hui, l'art de l'Italie réside *uniquement* dans son beau ciel bleu,

« là et dans les monuments ; mais il y restera éternellement, et chacun y trouvera à apprendre et à admirer tant que le Vésuve sera debout, tant que dureront la mer, les arbres et cet air si doux ». Les deux maîtres français comme le maître allemand parleront avec amertume de l'état fort triste dans lequel se trouve l'art musical en Italie au XIXe siècle. Gounod est aussi affirmatif que Mendelssohn et Berlioz, lorsqu'il fait le tableau du milieu anti-musical où l'on vit autour de la villa Médicis. Voici, du reste, sa profession de foi : « Il faut renoncer à peu près à entendre de la musique quand on habite Rome ; j'en étais venu moi-même, au milieu de cette atmosphère anti-harmonique, *à n'en pouvoir plus composer* (1). » Il faut retenir cet aveu, et quand, pour répondre aux attaques qui furent dirigées contre le séjour prolongé des musiciens à la villa Médicis, il écrivit cet article, véritable plaidoyer en faveur de l'Institution, il oubliait quelque peu les lignes qu'il avait tracées sous l'empire de son découragement, alors qu'il ne trouvait pas à Rome les traditions, les exemples voulus pour le plus grand profit de sa Muse.

Ceux qui rêvent non pas la démolition de la villa Médicis, mais la latitude plus grande donnée aux élèves de l'école de Rome ou l'obligation de voyager hors de l'Italie et d'aller compléter leurs études dans des centres voués à l'art musical, ne sont donc pas des imbéciles, suivant l'expression peu parlementaire de G. Bizet. Ils montrent, au

(1) CHARLES GOUNOD, *Les Mémoires d'un artiste.*

contraire, de l'intelligence en tournant le dos à la routine et en souhaitant pour les jeunes musiciens envoyés à la villa Médicis un changement qui ne pourrait qu'être favorable à leur avenir (1).

* * *

Georges Bizet fut un musicien de transition. Il appartenait à la génération qui applaudit aux succès de *Faust* et de *Roméo et Juliette*, mais qui, reconnaissant la beauté des œuvres des grands maîtres d'outre-Rhin, y puisa les germes d'une science plus solide et d'un art plus parfait.

Très jeune encore, l'auteur de *Carmen* accusera des préférences pour certaine musique italienne, pour l'art facile. Il déclarera même préférer Mozart à Beethoven, Rossini à Meyerbeer. Ecoutez les confidences qu'il fait à un ami sur ce sujet dans une lettre écrite de Rome et datée du 31 décembre 1858 :

« Mon goût se prononce définitivement pour le théâtre, et je sens vibrer certaines fibres dramatiques que j'ignorais jusqu'à ce jour. Enfin, j'ai bon espoir. Encore une bonne chose : Jusqu'à ce moment, je flottais entre Mozart et Beethoven, Rossini et Meyerbeer ; maintenant, je sais ce qu'il faut adorer. Il y a deux sortes de génies : le génie

(1) N'est-ce pas un lauréat du grand-prix de Rome, M. Samuel Rousseau, qui écrivait les lignes suivantes : « Tout le monde sait qu'au Conservatoire, l'Etat forme à grands frais des compositeurs dramatiques, parmi lesquels, chaque année, il proclame un élu qu'il envoie à Rome (*probablement pour y aller apprendre la musique aux Italiens*) » ? *Revue internationale de musique*, 15 mai 1898, page 337.

de la nature et le génie de la raison. Tout en admirant immensément le second, je ne te cacherai pas que le premier a toutes mes sympathies. Oui, mon cher, j'ai le courage de préférer Raphaël à Michel-Ange, Mozart à Beethoven, Rossini à Meyerbeer, ce qui équivaut à dire que, si j'avais entendu Rubini, je l'aurais préféré à Duprez. Je ne mets pas les uns au second rang pour mettre les autres au premier ; ce serait absurde. Seulement, c'est une affaire de goût; un autre ordre d'idées exerce sur ma nature une plus forte attraction que l'autre. Quand je vois le *Jugement dernier*, quand j'entends la *Symphonie héroïque* ou le quatrième acte des *Huguenots*, je suis ému, surpris, et je n'ai pas assez d'yeux, d'oreilles, d'intelligence pour admirer. Mais quand je vois l'*Ecole d'Athènes*, la *Dispute du Saint-Sacrement*, la *Vierge de Foligno*, quand j'entends les *Noces de Figaro* ou le second acte de *Guillaume Tell*, je suis complètement heureux ; j'éprouve un bien-être, une satisfaction complète ; j'oublie tout (1). »

Ses préférences, ses goûts se modifièrent par la suite. Si sa nature sensuelle, ainsi qu'il l'écrivait au compositeur Paul Lacombe le 11 mars 1867 (2), se laisse prendre encore à « cette musique facile, paresseuse, amoureuse, lascive et passionnée tout à la fois », s'il aime à s'égarer quelquefois « dans les mauvais lieux artistiques », il déclare très nettement qu'au point de vue musical très élevé, il

(1) Cette lettre appartient à M. Ludovic Halévy.

(2) Hugues Imbert, *Portraits et études*, lettres inédites de Georges Bizet à Paul Lacombe.

est « Allemand de conviction, de cœur et d'âme ». De 1858 à 1867, Beethoven a pris le pas sur Mozart. Cette lettre du 11 mars 1867 est très catégorique :

« ... Comme vous, je mets Beethoven au-dessus des plus grands, des plus fameux. La *Symphonie avec chœurs* est pour moi le point culminant de notre art. *Dante*, *Michel-Ange*, *Shakespeare*, *Homère*, *Beethoven*, *Moïse !*... Ni Mozart, avec sa forme divine, ni Weber, avec sa puissante, sa colossale originalité, ni Meyerbeer, avec son foudroyant génie dramatique, ne peuvent, selon moi, disputer la palme au *Titan*, au *Prométhée* de la musique. C'est écrasant ! »

Il ne nous aurait pas fait de telles confidences, que la modification et la progression de son talent dans ses œuvres successives seraient là pour attester une fois de plus que, si les préférences de sa jeunesse allèrent à la musique italienne, elles se déclarèrent, en l'âge mûr, pour la musique d'outre-Rhin. Relisez plutôt les partitions du jeune maître, et vous verrez comment, peu à peu, il s'affranchit de certaines influences, en subit de nouvelles et trouva enfin, par un heureux mélange des trois écoles française, italienne et allemande sa personnalité tout entière.

Quel espace parcouru, en effet, de la première à la dernière de ses créations ! Les *Pêcheurs de perles* (29 septembre 1863), la *Jolie Fille de Perth* (26 décembre 1867), *Djamileh* (22 mai 1872), l'*Arlésienne* (1er octobre 1872), la *Petite Suite d'orchestre* (2 mars 1873), l'ouverture de *Patrie* (15 février 1874), *Carmen* (3 mars 1875), pour ne citer que les

œuvres les plus importantes, sont les différentes étapes d'un génie qui s'affirme rapidement.

Les *Pêcheurs de perles* ne sont qu'une promesse. Le jeune musicien marche encore dans l'ombre des maîtres qu'il préférait alors ; la forme italienne y domine. La partition atteste plus de vigueur que d'originalité, mais elle accuse un tempérament dramatique. Une des pages à citer est le beau duo du premier acte entre Nadir et Zurga, qui fut adapté par Guiraud aux paroles du *Pie Jesu* pour être chanté par MM. Duchesne et Bouhy à l'enterrement du maître le 5 juin 1875. Berlioz fit bon accueil à cette première tentative théâtrale en proclamant que la partition, « contenant un nombre considérable de beaux morceaux expressifs, pleins de feu et d'un riche coloris », faisait honneur à son auteur.

Si, dans la *Jolie Fille de Perth*, Bizet ne s'est pas encore débarrassé complètement de certaines formules tombées en désuétude, il a donné du moins une vie plus intense à ses personnages. Le souci d'une orchestration puissante, plus soignée, d'une vigueur et d'une expression plus incisives dans les thèmes se révèle. N'y aurait-il que l'air de Ralph, page d'une douleur poignante et d'une superbe allure, que, par cette scène seule, l'œuvre accuserait un pas en avant.

Mais nous voici arrivés à la série des chefs-d'œuvre ; car *Djamileh* en est un, et c'est de ce petit acte, évocation poétique de l'Orient, merveilleuse traduction musicale de la *Namouna* de Musset, qu'il faut dater la maîtrise de Georges Bizet. Sa personnalité s'y dégage complètement.

La musique était si belle, qu'elle aurait dû faire oublier la monotonie du scénario. Voici l'impression que donnait de sa pièce G. Bizet à un ami : « *Djamileh* n'est pas un succès dans le sens ordinaire du mot. Mme Prelly a été au-dessous du médiocre, et la pièce est trop en dehors des habitudes de l'opéra-comique. Pourtant, on fait des recettes raisonnables, et le public écoute avec un intérêt évident. La presse a été excellente. Les grands journaux ont loué la partition, et les *lundistes mélodistes,* tout en blâmant mes tendances wagnériennes (?), m'ont traité si sérieusement et si courtoisement, que je n'ai pu m'attrister de leurs critiques. Quoi qu'il arrive, je suis content d'être rentré dans la voie que je n'aurais jamais dû quitter et dont je ne sortirai jamais (1). » Les délicatesses de ce charmant bijou ne furent pas comprises par les habitués de l'Opéra-Comique ; l'œuvre n'eut que onze représentations. Dans un sonnet qui fut maintes fois reproduit, Saint-Saëns flagella « le bourgeois ruminant ». Voici les six derniers vers :

Elle, dans les parfums de rose et de santal,
Poursuit son rêve d'or, d'azur et de cristal,
Dédaigneuse à jamais de la foule hébétée.

Et l'on voit, au travers des mauresques arceaux,
Ses cheveux dénoués tombant en noirs ruisseaux,
S'éloigner la Houri, perle aux pourceaux jetée.

Aujourd'hui que l'éducation musicale est plus avancée, *Djamileh*, si elle était confiée à d'excellents interprètes, aurait le succès qu'elle mérite.

(1) Lettre à Paul Lacombe.

L'Arlésienne! Ce nom seul évoque le souvenir d'une page hors ligne, d'un tableau ensoleillé de la Provence, dans lequel toutes les richesses de la palette orchestrale du maître se dévoilent. Dans sa concision, l'œuvre est peut-être supérieure encore à *Carmen*. Jamais, depuis le *Manfred* de Robert Schumann, une musique de scène n'avait paru, qui traduisit d'une façon plus précise et plus dramatique les péripéties d'un drame humain. Et c'est avec intention que le nom de Schumann et celui d'une de ses belles œuvres ont été prononcés; car, à côté des thèmes caractéristiques par lesquels G. Bizet a peint, dans l'*Arlésienne*, les contrées méridionales, il en est d'autres qui sont la répercussion de son admiration pour l'auteur de *Manfred* (1). Ecoutez cette page orchestrale, cet *adagio* d'un sentiment si tendre que l'auteur a écrit pour souligner la rencontre de la mère Renaude et de Balthazar et qui s'élève *ad astra*. Comparez ce fragment à tel fragment de *Manfred* pour l'intensité de l'expression (*innig*), pour la couleur et le développement de la troublante mélodie, et vous serez persuadé que G. Bizet fut le digne fils de Robert Schumann. C'est aussi pourquoi nous l'admirons et nous l'aimons pour avoir tenté cette union si parfaite des deux muses, française et allemande. La route qu'il a suivie n'a pas seulement longé les frontières d'outre-Rhin, elle les a franchies. N'est-ce pas lui, du reste, qui,

(1) Dans les *Notes d'un librettiste*, M. Gallet écrit textuellement (page 35) : « Bizet n'était-il pas plutôt de la *famille de Schumann* que de celle de Wagner, et surtout n'était-il pas bien lui-même? »

dans une lettre intime à Paul Lacombe, disait : « Vous savez vos maîtres, notamment Mendelssohn, *Schumann*, Chopin, que vous semblez chérir d'une tendresse un peu exclusive... *mais ce n'est certes pas moi qui aurai le courage de vous reprocher cette préférence...* » ?

Il écrivait encore à certain critique, après l'exécution de la *Jolie Fille de Perth* : « Non, monsieur, pas plus que vous, je ne crois aux faux dieux, et je vous le prouverai. J'ai fait *cette fois encore* des concessions *que je regrette*, je l'avoue. J'aurais bien des choses à dire pour ma défense... devinez-les. *L'école des flonflons, des roulades, du mensonge est morte, bien morte.* Enterrons-là sans larmes, sans regret, sans émotion, et... *en avant!* »

Et il tint parole. Dans cette admirable partition de l'*Arlésienne*, il n'existe plus aucune trace de concessions au mauvais goût d'un certain public, plus de terminaisons banales, plus de morceaux qui sentent la cavatine italienne. Tout y est pondéré, sobre, distingué. L'auteur s'éloigne tout à fait de l'école subalpine pour se rapprocher de l'école d'outre-Rhin, de celle de Schumann surtout, mais sans abdiquer sa personnalité, qui reste entière. La rêverie de la muse allemande a fusionné avec la clarté de la muse française. Aucune des pages de l'*Arlésienne* n'est à omettre : le prélude-ouverture, frontispice de l'ouvrage, débutant par la Marche des Rois ou Marche de Turenne, air provençal que Bizet a varié avec une habileté et un charme inouïs et contenant à la conclusion les deux thèmes personnifiant l'Innocent et le malheureux Frédéri, en lesquels la souffrance hu-

maine est si profondément rendue et qui seront reproduits dans le cours de la partition ; — le chœur lumineux : « Grand soleil de la Provence, que vient interrompre le poignant mélodrame ; — au premier tableau du second acte (l'Etang de Vaccarès), la gracieuse pastorale, coupée par un motif de toute gaieté et suivie du chœur à bouche fermée chanté dans la coulisse, établi sur les deux lettres répétées à satiété : « la », et dont le thème rappelle le faire de Gounod dans *Mireille ;* — au deuxième tableau (la Cuisine de Castelet), l'entr'acte symphonique dans lequel se détache un chant d'une superbe sonorité ; — l'*intermezzo* en forme de *scherzo*, d'une venue merveilleuse, avec ses deux parties bien distinctes, l'une dans la note forte en *staccati* très marqués, l'autre *pianissimo*, avec un trait lié d'une grâce langoureuse, page que les virtuoses du clavier ont répandue dans le monde entier ; — à l'acte 3 (n° 18), le très brillant entr'acte, bruissant du tintement des carillons ; — l'entrée de la mère Renaud, charmant *andantino* à 6/8, qui peint admirablement, avec sa mélopée tout à la fois champêtre et triste, les souvenirs ravivés du passé ; — l'*adagio* qui suit, appelé plus souvent *adagietto*, page schumanienne de toute beauté, déjà signalée, qui souligne d'une note émue la rencontre de Balthazar et de la mère Renaud et qui nous semble le point culminant de la partition ; la *farandole*, revêtue d'une couleur très méridionale, — et enfin le chœur : « De bon matin », bâti sur la Marche des Rois tracée au début du prélude-ouverture.

Entre l'*Arlésienne* et *Carmen* prennent place

deux pages orchestrales qui, sans atteindre leur sommet, sont cependant fort belles : la *Petite Suite d'orchestre* (1873) et l'ouverture de *Patrie* (1874).

Dans sa jeunesse, Robert Schumann cherchait à reproduire musicalement la physionomie, les tics favoris de ses familiers. Georges Bizet avait eu, lui aussi, cette tendance à la pochade improvisée, revêtue d'un caractère plus sarcastique que chez le maître de Zwickau. Nombre de petites esquisses pour le clavier qui, croyons-nous, ne furent pas publiées, notamment celle ayant pour titre : *Réception de Clapisson par Beethoven aux Champs-Elysées*, indiquent chez l'auteur de *Carmen* un humour qui aurait pu rivaliser avec celui de Schumann. Ne composa-t-il pas également pour le clavier des *Variations chromatiques* qui font songer aux variations symphoniques du maître allemand? Mais il y aurait encore un rapprochement plus significatif à établir entre les deux compositeurs, lorsqu'il s'agit de ces minuscules tableaux dans lesquels ils se plaisent à retracer les jeux ou les joies des tout petits. Ne seraient-ce pas les *Kinderscenen* qui auraient incité Bizet à suivre Schumann dans cette voie, en composant pour le piano ces *Jeux d'enfants*, dont il devait extraire plusieurs morceaux pour en faire la charmante *Petite Suite d'orchestre?* L'affirmative s'imposerait presque, lorsque, à la lecture de la partition de Bizet, des analogies frappantes s'accusent avec le faire et la couleur de Schumann. Dans une lettre adressée à Paul Lacombe et datée de 1872, Bizet lui annonce que Pasdeloup jouera dans la saison

d'hiver ses petites suites d'orchestre en cinq morceaux : « Ces morceaux, qui sont de simples esquisses, sont accompagnés de cinq autres. Durand (Flaxland) m'a acheté le recueil, qui sera intitulé : *Jeux d'enfants.* » Puis il en donne les titres : « *Dix morceaux à quatre mains* : 1. *Les Chevaux de bois*, scherzo ; 2. *La Poupée*, berceuse ; 3. *La Toupie d'Allemagne*, impromptu ; 4. *L'Escarpolette*, rêverie ; 5. *Le Volant ;* 6. *Les Soldats de plomb*, marche ; 7. *Colin-Maillard*, fantaisie ; 8. *Saute-Mouton*, caprice ; 9. *Petit Mari, Petite Femme,* duo ; 10. *Le Bal*, galop. » Enfin, il ajoute : « La *Suite d'orchestre* est composée des nos 1, 2, 3, 9 et 10, dont j'ai supprimé les titres trop enfantins. »

En réalité, le recueil écrit par Bizet pour le piano à quatre mains, tel qu'il a été édité par la maison Durand, se compose de douze pièces et non de dix : 1. *L'Escarpolette*, rêverie ; 2. *La Toupie*, impromptu ; 3. *La Poupée*, berceuse ; 4. *Les Chevaux de bois*, scherzo ; 5. *Le Volant*, fantaisie ; 6. *Trompette et Tambour*, marche ; 7. *Les Bulles de savon*, rondino ; 8. *Les Quatre Coins*, esquisse ; 9. *Colin-Maillard*, nocturne ; 10. *Saute-Mouton*, caprice ; 11. *Petit Mari, Petite Femme,* duo ; 12. *Le Bal*, galop. Les douze pièces furent dédiées à Mlles Marguerite de Beaulieu et Fanny Gouin. Cinq d'entre elles furent orchestrées par l'auteur et publiées sous le titre de *Petite Suite d'orchestre* (Jeux d'enfants) : 1. *Marche* (Trompette et Tambour) ; 2. *Berceuse* (La Poupée) ; 3. *Impromptu* (La Toupie) ; 4. *Duo* (Petit mari, petite femme) ; 5. *Galop* (Le Bal). Il est donc certain que Bizet, qui connaissait et admirait les *Scènes d'enfance* de

Schumann, a voulu faire une œuvre parallèle en écrivant les *Jeux d'enfants*. L'esprit vif, l'habileté descriptive, la candeur, la grâce, le sentiment profond qui règnent dans ces charmants petits tableaux sont là pour prouver que nous ne nous trompons pas. N'existerait-il que le duo *Petit Mari, Petite Femme*, que l'on ne pourrait nier qu'une telle page ne soit sœur de telle autre du maître saxon. « Ce sont des pièces finement achevées, où la pensée et la forme sont dans un parfait équilibre. »

L'ouverture de *Patrie* (1874) fut une œuvre de commande. C'est peut-être le motif pour lequel elle nous semble moins parfaite que les compositions de la même période. Au début de la saison musicale 1873-1874, Pasdeloup, qui, s'il était médiocre chef d'orchestre, avait souvent des idées heureuses au point de vue musical, avait demandé trois ouvertures aux jeunes musiciens les plus en vue de cette époque. G. Bizet lui donna *Patrie*, Ernest Guiraud *Artewelde*, et Massenet *Phèdre*. Dans *Patrie*, Bizet, qui avait été très attristé par les revers de la France en 1870, aurait voulu d'abord peindre les malheurs de son pays livré à l'ennemi, ses angoisses, son deuil et ses espérances. Puis, songeant à la période d'apaisement qui commençait à poindre, il aurait tourné ses regards vers la Pologne et aurait écrit les pages vibrantes que l'on connaît. Mais que, dans cette œuvre symphonique et descriptive, l'auteur ait eu l'intention de nous donner le tableau de la France ou de la Pologne terrassée, il semble qu'il aurait dû éviter, au début de l'ouverture, le souvenir trop flagrant de la

« Marche hongroise de Rakocsy ». Lorsque Berlioz, après avoir orchestré cette marche à Vienne, l'intercala plus tard dans sa *Damnation de Faust,* il avait eu le soin, pour rendre vraisemblable l'introduction d'une page aussi caractéristique, de placer son héros en Hongrie, au début de l'action. Nous nous demandons au contraire ce qu'elle vient faire dans l'ouverture de *Patrie,* pour peindre les malheurs de la France ou de la Pologne. Car il n'y a pas à dire : malgré les efforts faits par Bizet pour la transformer, le souvenir de la « Marche hongroise de Rakocsy » est trop flagrant. La belle partie de l'ouverture est cette marche funèbre dite par les violoncelles, avec accompagnement des cuivres; elle est empreinte d'une tristesse profonde, à laquelle succède la joie dans le thème de l'espérance en majeur.

Carmen! Le chant du Cygne, une pièce remplie de lumière, de finesse, de tendresse, de chaleur et possédant les qualités qu'il prêchait à ceux qui lui demandaient des conseils. Lisez ses lettres à Paul Lacombe, auxquelles nous avons déjà fait quelques emprunts, et vous verrez quelles étaient les recommandations pleines de sens qu'il adressait à ceux écrivant pour l'orchestre ou le théâtre :

— « Soyez simple. Ne mettez que ce que vous entendez, pas autre chose. Ne chargez pas ; il y en a toujours trop. »

— « Que chaque partie ait autour d'elle une atmosphère suffisante pour se mouvoir. »

— « Gare la Rosalie ! »

— « N'employez pas le cor comme un instrument ordinaire. Le timbre spécial de cet instrument, la

grande difficulté qu'il éprouve à faire entendre certains sons bouchés le rendent impossible comme instrument d'harmonie. »

— « Il ne faut pas écrire trop les instruments à vent comme le quatuor. Le timbre de chacun de ces instruments en bois étant particulier, il n'est pas bon de les employer en corps, si ce n'est pour des effets particuliers. Les cordes, au contraire, ne sont qu'un immense instrument parfaitement homogène. C'est la base de l'orchestre symphonique. Je suis convaincu qu'il ne faut user des bois et des cuivres qu'avec circonspection. »

— « Il faut avoir un coloris riche et séduisant. »

C'est précisément la juste application de ces préceptes que nous retrouvons dans la partition de *Carmen*, sans compter les belles dispositions de nature qui s'épanouissent dans les dernières œuvres du maître regretté.

De la « Nouvelle » du très subtil écrivain Mérimée, si vraie, si réaliste, si farouche, MM. Meilhac et Halévy ont adouci les contours pour en faire un livret acceptable au théâtre, et ils ont su le rendre intéressant. Ils ont même ajouté aux personnages du roman celui de la douce Micaëla. Le musicien a été à la hauteur des librettistes. Sa *Carmen* vit, palpite, et le côté pittoresque de l'œuvre est aussi achevé que le côté profondément sentimental.

Que nous écoutions telle ou telle page de cette lumineuse et verveuse création, le charme opérera; nous serons émus et subjugués comme le fut José par Carmen : le prélude, si fièrement lancé et reproduisant par anticipation certains motifs de

la partition, comme le refrain de l'air du Toréador au second acte et le thème (*andante moderato*) qui ne cesse d'accompagner Carmen dans le cours de l'œuvre ; au premier acte, le chœur très original des dragons, celui si piquant des enfants avec la marche militaire, celui des cigarières, d'une poésie bien particulière ; l'entrée de Carmen, la *habanera* chantée par la sirène et empruntée à un motif populaire, le duo d'un caractère tout opposé entre José et Micaëla, la scène bruissante de mouvement de la manufacture de tabacs, de l'arrestation de Carmen... Les belles pages sont si nombreuses, que nous ne pouvons que les indiquer au passage. Au second acte, nous relevons brièvement le petit prélude instrumental, un fin joyau ; la *Chanson bohème* dans la taverne de Lillas Pastia, les couplets du Toréador, le quintette habilement développé, le duo de Carmen et de José, la phrase superbe de sentiment dite par José : « La fleur que tu m'avais jetée..... » Au troisième acte, voici le prélude en *mi* bémol qui fut d'abord écrit pour l'*Arlésienne ;* l'entrée pittoresque et mystérieuse, en forme de marche, des contrebandiers, suivie du chœur : « Ecoute, compagnon » ; le trio plein de couleur des tireuses de cartes ; le morceau d'ensemble d'une allure très crâne : « Quant au douanier » ; l'air suave de Micaëla ; toute la scène finale ; puis enfin, au quatrième et dernier acte, le prélude très lumineux, aussi réussi que ceux qui servent de préface aux trois premiers actes ; le défilé de la *cuadrilla* entrant au cirque de Séville, d'une couleur un peu crue mais voulue ; le fameux refrain du Toréador, d'une sonorité superbe, et

enfin la scène si dramatique, si terrifiante entre José et Carmen, se terminant par la mort de la Bohémienne, alors qu'au loin se dessinent les phases du combat dans les arènes. Page de maître, s'il en fut, et qui, à elle seule, suffirait à consacrer la gloire de Bizet!

Après la première représentation de *Carmen,* un de nos amis rencontrait Georges Bizet dans les coulisses du théâtre et crut devoir le féliciter de son succès. « Un succès, — lui répondit vivement le compositeur, — mais vous ne voyez donc pas que tous ces bourgeois n'ont pas compris un traître mot de l'œuvre que j'ai écrite pour eux! » Et ce qu'il disait là était malheureusement vrai. *Carmen* ne fut pas comprise au début. Mais quelle revanche brillante depuis l'année 1875, et combien sont instructifs ces retours d'admiration de la foule pour certaines œuvres qui, en raison même de leur nouveauté et de leurs belles audaces, ne conquèrent pas dès le principe tous les suffrages!

* * *

S'il eût vécu, avons-nous déjà dit, G. Bizet aurait produit encore de grandes œuvres. Sa voie était trouvée; il n'avait plus à s'attarder le long des sentiers. *Djamileh*, l'*Arlésienne* et *Carmen* étaient les modèles à suivre, et les fleurs qu'il aurait cueillies à pleines mains auraient répandu le plus doux et durable parfum. Aussi travaillait-il avec acharnement, et il avait déjà en portefeuille des esquisses assez avancées pour qu'il fût possible de fonder sur elles les plus brillantes espérances. Nous ne parlerons pas des œuvres du début, qu'il

avait jugées indignes de sa plume et qu'il détruisit : *La Guzla de l'Emir*, présentée à l'Opéra-Comique; *Ivan le Terrible*, grand-opéra en cinq actes, entièrement terminé; les deux premiers actes de la *Coupe du roi de Thulé*. Nous passerons également sous silence ce *Don Procopio*, opéra-bouffe en deux actes, qui était un « envoi de Rome » et fut retrouvé dans les papiers laissés par Auber à ses nièces. Mais que ne devait-on pas attendre d'ouvrages importants, auxquels il travaillait dans la dernière période de sa vie? Tels *Grisélidis*, l'œuvre de Sardou, dont il traçait les premiers tableaux en 1871 et dont un des fragments fut utilisé dans *Carmen* (1); *Geneviève*, que Bizet, aiguillonné par le succès obtenu en avril 1873 par *Marie-Madeleine*, le drame sacré de Massenet, sur la scène de l'Odéon, avait commandée à L. Gallet pour en faire un oratorio; *Claris Harlowe*, opéra-comique en trois actes de Philippe Gille; *Les Templiers*, grand opéra en cinq actes de L. Halévy; et surtout *Don Rodrigue*, que Bizet avait entrepris non pas d'après le *Cid* de Corneille, mais d'après le vieux drame espagnol de Guilhem de Castro. Dans une lettre datée de 1873 et adressée à Paul Lacombe, il trace les lignes suivantes : « J'ai fait cet été un *Cid* en cinq actes. C'est Faure qui m'a lancé dans cette affaire. Je vais lui faire entendre son rôle un de ces jours. Si la chose lui plaît, il y aura espérance d'arriver à la boutique (2). » Dans les *Notes d'un librettiste*, auxquelles nous avons

(1) La romance de Micaëla : « Je dis que rien ne m'épouvante. »
(2) L'Opéra.

déjà fait quelques emprunts, M. L. Gallet, l'auteur du livret, raconte longuement toutes les phases de la gestation de cette œuvre, dont le musicien s'occupait en même temps qu'il travaillait à *Carmen*, c'est-à-dire à une époque où il était dans toute la force de son talent. La partition devait être terminée, puisqu'elle fut exécutée par l'auteur en octobre 1873 en présence de L. Gallet, Ed. Blau et Faure. Il est vrai que, sous les parties vocales entièrement tracées, existaient seulement des indications pour la mise en partition définitive; mais ces esquisses auraient pu être utilisées par un compositeur ami de Bizet, qui aurait ainsi parachevé son œuvre. Si l'on doit éviter de mettre au jour les œuvres posthumes d'un maître remontant à des époques lointaines et rafistolées par un confrère, autant il nous semble nécessaire et intéressant de faire connaître les pages datant des dernières périodes de production et considérées comme achevées. Pourquoi la famille de Bizet, qui possède la partition manuscrite de *Don Rodrigue*, est-elle toujours restée fermée à toute proposition ?

* * *

Lorsqu'un homme ayant atteint la célébrité, ou en passe de l'atteindre, vient à disparaître subitement dans la force de l'âge, il est rare qu'il ne se produise pas un mouvement très caractéristique. Le public, ne pouvant se faire à l'idée qu'un être qui, la veille encore, était plein de vie et de santé, dont l'activité ainsi que l'intelligence étaient hors pair, ait pu quitter brusquement ce monde, entoure

cette mort d'un voile mystérieux. Aussi, lorsque la dépêche de Ludovic Halévy, datée de Bougival du 3 juin 1875 et adressée à M. Camille Du Locle, annonçait en ces termes la mort de l'auteur de *Carmen :* « La plus horrible catastrophe — notre pauvre Bizet mort cette nuit », personne ne pouvait croire à la nouvelle. Les bruits les plus étranges circulèrent. Longtemps après, on nous posait encore cette question : « Savez-vous quelle est la maladie qui a emporté ce pauvre Bizet? » Ce que la foule ignorait, c'est qu'il avait une santé déplorable. Depuis de longues années, le malheureux endurait à certaines époques les plus horribles souffrances. Ses amis étaient seuls au courant. Déjà, bien avant la guerre de 1870, il écrivait à Paul Lacombe : « J'ai été très malade... trois angines. » Plus tard, nous trouvons encore ces lignes adressées au même compositeur : « Votre aimable lettre m'a trouvé au lit en tête à tête avec une angine des plus aiguë. Depuis deux heures, les abcès ont disparu, et je vais me remettre rapidement à grand renfort de côtelettes. » Et plus nous approchons de cette fatale année 1875, plus les crises deviennent terribles. Ses billets à Ernest Guiraud relatent les maux qu'il endurait et l'intensité des crises. Nous n'avons qu'à les relever : « C'est fini d'hier. Jamais je n'ai autant souffert! C'est horrible ! » « J'ai été très malade aujourd'hui. J'ai eu des douleurs névralgiques dont j'ai cru mourir. » « Angine colossale. Ne viens pas dimanche. Figure-toi une double pédale *la* bémol, *mi* bémol, qui vous traverse la tête de l'oreille gauche à l'oreille droite. Je n'en puis plus. » M. Louis

Gallet, qui avait écrit pour lui *Geneviève de Paris*, destinée à être mise en oratorio après la première représentation de *Carmen* et qui fut par conséquent un des confidents de la dernière heure, relate, dans ses *Notes d'un librettiste*, les tristes impressions que lui laissa la santé de Bizet dans les derniers mois de sa vie : « Vers ce temps, Georges Bizet, d'ailleurs très souffrant, parut tomber dans une mélancolie profonde, qui se révélait seulement par des mots échappés de ses lèvres comme malgré lui. A la surface, il était toujours le même homme, souriant, parlant de tout de ce même ton de persiflage qui déguisait si bien pour les indifférents sa sensibilité et sa bonté. » Il portait déjà en lui et sans s'en douter le triste pressentiment d'une fin prochaine.

Cette mort devait donc beaucoup moins surprendre ceux qui le connurent intimement; elle était la conséquence fatale des maux terribles qu'il endurait de longue date. Que, dans cette nuit du 2 au 3 juin 1875, il ait été enlevé par une angine, des troubles cardiaques aigus, un rhumatisme au cœur, une embolie...., il n'en est pas moins certain que la cause est due à un fait naturel. Dès la première nuit de son arrivée à son petit *home* de Bougival, il était pris de suffocations tellement violentes, que sa femme envoyait chercher à la hâte leur médecin et leur ami Delaborde, qui demeuraient tous les deux dans le voisinage. Le praticien qui, dans l'espèce, se trompa totalement sur la gravité du mal, affirma qu'il n'y avait aucun danger et que, si une crise de même nature venait à se produire, il était inutile de le déranger. Dès la

nuit suivante, les symptômes devenaient si graves, que l'on se hâtait d'envoyer de nouveau quérir le médecin, qui arriva trop tard ; le cher grand artiste s'était éteint presque sans agonie.

Après de superbes funérailles auxquelles assistèrent non seulement ses amis éplorés, mais encore tous ceux qu'il avait conquis par son talent, — après l'érection au Père-Lachaise d'un mausolée surmonté du buste du jeune maître, sculpté par un autre grand maître, Paul Dubois, — après la séance commémorative qui eut lieu le 31 octobre 1875 aux concerts du Châtelet, dans laquelle fut exécuté un *Lamento* de M. Massenet écrit spécialement pour la circonstance, et furent dites par Mme Galli-Marié les strophes de M. Louis Gallet, — après le succès triomphal dans le monde entier de *Carmen* et de l'*Arlésienne*, l'apothéose commença pour celui qui n'était plus. En l'année 1890, grâce à l'initiative du journal *Le Gaulois*, un comité se constitua, sous la présidence de M. Louis de Fourcaud, en vue d'ériger un monument à la gloire de Georges Bizet. Paris se devait à lui-même de provoquer une telle manifestation en faveur d'un de ses enfants les plus illustres. Les listes de souscription se remplirent rapidement, et le montant des sommes recueillies s'éleva au très respectable chiffre de trente mille francs. On adopta le projet d'une composition allégorique dans le style des monuments érigés à Henry Regnault à l'Ecole des Beaux-Arts et à Eugène Delacroix dans le jardin du Luxembourg. M. Paul Dubois, auquel le comité avait confié la sculpture de l'œuvre, n'ayant pu l'entreprendre en raison des nombreux travaux

dont il était surchargé, ce fut M. Falguière qui fut alors désigné pour mener à bien le monument. Sur un rocher que ceignent à la base quelques masques tragiques et qu'entoure en la partie médiane une forte branche de laurier s'élève le buste de Bizet, exécuté d'après celui de M. Paul Dubois, et dont la ressemblance avec le modèle est frappante. A ses pieds est assise *Carmen*, revêtue du riche costume espagnol, accoudée sur le roc, avec un éventail dans la main droite. La tête est couverte de la mantille, laissant entrevoir une rose piquée dans la chevelure. La main gauche est appuyée sur la hanche; l'attitude est provocante. Près de Carmen, une toute jeune fille symbolisant la musique, au corps délicieusement souple dans sa nudité, s'avance vers Bizet, le bras droit étendu sur l'épaule du compositeur, tenant un violon et un archet de la main gauche. Charmante est l'expression de cette jeune muse s'élançant vers le jeune maître en un sentiment d'admiration. L'œuvre est digne du talent de celui qui, au XIX^e^ siècle, honora son pays par ses beaux travaux. Une place d'honneur a été réservée à ce remarquable monument dans le vestibule du nouvel Opéra-Comique.

Sous le beau ciel de l'Italie, les monuments en marbre ont quelque chance de survie. Soit qu'ils aient été élevés sur les places, dans quelque *loggia* ou à l'abri d'un *Campo-Santo*, ils seront protégés beaucoup plus longtemps que dans les pays du Nord contre les injures du temps. On ne peut que déplorer l'érection, dans nos jardins publics, de ces statues en marbre blanc qui périssent rapidement,

ravagées par la rigueur du climat et l'intempérie des saisons. Les seuls monuments édifiés en bronze pourront offrir plus de résistance. Aussi doit-on approuver pleinement cette décision du comité qui a obtenu que le monument en marbre blanc de G. Bizet fût placé à l'Opéra-Comique. L'auteur de *Carmen* ne sera pas séparé de son œuvre dernière, et, en sa blancheur immaculée, le monument vivra, transmettant à la postérité les traits de celui que la génération actuelle a déjà proclamé un maître.

LÉON BOËLLMANN

Son éloge restait à faire, éloge raisonné, substantiel, éloquent, animé du rayon qui a commencé à luire pour ce jeune, depuis que sa tombe est fermée. M. Paul Locard l'a entrepris avec bonheur, et il a été publié dans la belle *Revue alsacienne* illustrée.

Nous voudrions, nous aussi, en nous servant des matériaux que nous possédons, démontrer quelle perte a fait l'art musical en France lorsque le regretté Léon Boëllmann a quitté prématurément cette terre. Ce ne sera donc pas une biographie que nous écrirons, mais un simple résumé de souvenirs personnels et une excursion rapide à travers les pages les plus marquantes de la courte vie d'un artiste qui donnait de belles promesses.

Nous avons eu sur M. Paul Locard l'avantage d'avoir connu Léon Boëllmann, de l'avoir fréquenté dans son milieu sympathique, de l'avoir vu dans l'intimité. Nous avons joui du charme de sa conversation si prime-sautière ; nous avons goûté ses aperçus sur l'art, qui, en dehors de ses affections de famille, avait pris toute sa vie. En ce petit hôtel de la rue Jouffroy, où son oncle par

alliance, M. Eugène Gigout, le remarquable organiste de Saint-Augustin, avait voulu qu'il vînt habiter près de lui avec les siens, les heures passaient rapides, aimables et gaies, sans que nous puissions nous douter que la mort l'enlèverait si tôt. Mme Louise Boëllmann, dont le mariage remontait à l'année 1885, était fille de M. Gustave Lefèvre, directeur de l'école de musique classique fondée par Niedermeyer, et petite-fille du compositeur du *Lac*. Le roman avait débuté à l'école, et le mariage avait été la conclusion des dernières pages. Trois enfants charmants, dont deux jumeaux, étaient nés de cette union (1), et ce fut un charme pour nous d'avoir passé quelques heures en compagnie d'une famille si parfaitement unie. Hélas! la mort devait brutalement frapper à la porte de cette demeure hospitalière. Léon Boëllmann s'éteignait le 11 octobre 1897, et sa femme le suivait dans la tombe l'année suivante, le 23 octobre 1898. Lui avait trente-cinq ans, elle trente-deux seulement.

Mme Léon Boëllmann était une jeune femme chez laquelle la grâce le disputait à la distinction, et nous nous souvenons encore avec quelle amabilité elle recevait les invités de M. Gigout aux matinées musicales de la rue Jouffroy. Les salons du rez-de-chaussée étaient souvent bondés; elle s'ingéniait toujours à vous trouver une place. La première fois que nous y fûmes convié par Boëllmann sur

(1) L'aînée, la jeune Marie-Louise, âgée actuellement de dix ans, a des dispositions marquées pour la musique et pour le dessin.

le désir exprimé par son oncle, il se passa un fait assez amusant. Nous étant présenté nous-même à M. Gigout, l'accueil qu'il nous fit fut plus que froid. Nous nous en étonnâmes bien un peu, puisque Boëllmann nous avait déclaré que son oncle avait le plus grand désir de faire notre connaissance. Le lendemain, on nous remettait ce petit mot de Boëllmann :

« Cher monsieur, je viens de dire à M. Gigout que vous aviez été bien aimable en lui consacrant ainsi votre après-midi. Mais mon oncle est tout désolé de ne pas avoir entendu votre nom lorsque vous vous êtes présenté à lui. Il a cru entendre M. X... Or, comme jamais il n'a invité ce M. X..., son étonnement a été grand. Cela vous expliquera la fraîcheur avec laquelle il vous a accueilli, et, regrettant d'avoir confondu X... avec Imbert, il me charge de vous exprimer tous ses regrets et toutes ses excuses. »

L'antipathie de M. Gigout à l'égard de M. X... explique cette erreur aussi bien que l'incident, le nom de M. X... ayant avec le mien une certaine conformité d'assonance.

N'est-ce pas encore lui qui nous adressait ce spirituel billet à la veille du jour où l'on devait exécuter, au *Figaro* (4 juin 1897), les *Quatre pièces brèves*, extraites des *Heures mystiques*, écrites pour double quatuor d'archets, et la *Rapsodie carnavalesque :* « Une très belle personne et de beaucoup de talent a osé me dire que, si je vous envoyais une invitation pour la séance de vendredi au *Figaro*, vous y viendriez—pour moi. Quel aplomb! Je lui ai affirmé que vous y viendriez bien plutôt

pour elle..... et vous aurez joliment raison » ? La très belle personne et de beaucoup de talent n'était autre que Mme Roger-Miclos, qui exécuta fort brillamment, avec l'auteur, cette *Rapsodie carnavalesque* pour piano à quatre mains, amusante fantaisie dans laquelle s'enchaînent et se superposent les thèmes les plus célèbres d'œuvres appartenant à la musique sérieuse et légère. Ce n'était peut-être point de l'humour à l'emporte-pièce comparable à celui d'Emmanuel Chabrier, mais c'était un humour fin et gracieux.

Si nous insistons sur cette note très marquée chez Léon Boëllmann, c'est que beaucoup de ceux qui ne le connurent que superficiellement ne se doutèrent jamais de ce mélange d'esprit et de naïveté, de gaieté et de mélancolie, de vivacité et de sensibilité que purent apprécier ses intimes.

Il avait donné cependant le ton de cette tendance au style bouffe dans les quelques articles qu'il écrivit à l'*Art musical* sous le pseudonyme du « Révérend père Léon » ; nous détachons ce court fragment d'un article qu'a reproduit M. Paul Locard et dans lequel Boëllmann rendait compte d'une « heure de musique » à la Bodinière : « En raison du plaisir que vous m'avez fait, ma pénitence sera douce, mon frère. Elle consistera à vous faire réciter chaque jour les litanies de Saint-Saëns, avec cette oraison spéciale qu'il vous adressa un jour : « La modulation est un grand moyen ; mais il ne faut pas en abuser. » Vous la méditerez, n'est-ce pas, cette oraison, et surtout vous l'appliquerez. Moyennant quoi, je vous donne ma bénédiction. »

Il fit partie de la Société nationale de musique; plusieurs de ses œuvres y furent même exécutées avec succès. Mais il sut faire la distinction nécessaire entre les artistes de haute valeur qui s'appellent César Franck, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, etc... et les intransigeants de modeste talent qui « se montrent féroces pour toute composition n'ayant pas de certaines tendances ». C'est avec justesse, dit-il quelque part, que la « Société nationale a reçu du public le surnom de société du *Doigt dans l'œil* ». Il flagelle surtout avec esprit certains grotesques qui font la moue lorsque l'on joue la musique de Saint-Saëns, mais qui lèvent béatement les yeux au ciel quand sont exécutées telles ou telles pièces absolument hilarantes de quelques jeunes éphèbes prétentieux. Il est impossible de ne point citer ce passage d'un article dans lequel il tance très justement un des premiers bouffons de la Société nationale : « Le baromètre de l'opinion publique se présente sous les traits de l'effrayant M. X..., et les compositeurs timorés n'ont qu'à bien se tenir. Si les harmonies ne sont pas croustillantes, si l'écriture n'est pas torturée, si l'œuvre exécutée contient la moindre *phrase* ayant un certain caractère mélodique, M. X... n'applaudira pas, et le public fera comme lui. Qu'est-ce donc que M. X... pour entraîner à tel point la masse? Un avocat mélomane, qui plaide avec fureur la musique dite *avancée*. Il n'est pas plus malin qu'un autre; seulement, il a su s'imposer (aux moutons de Panurge) et a fini par croire que c'était arrivé à force de voir combien on le prenait au sérieux. Mais vous faites mon bonheur, X..., et

vos attitudes enthousiasmées, votre face illuminée en présence d'une chose chromatique, de même que votre silence ennuyé quand ça ne module pas suffisamment, tout cela est d'une nuance exquise et constitue un vrai régal pour nous, qui vous devons déjà de bonnes minutes. »

Cet Alsacien (car Boëllmann était né le 25 septembre 1862 à Ensisheim, Haut-Rhin) (1), était devenu, on le voit, un fin Parisien. Arrivé de très bonne heure à Paris, il sut apprécier, avec son intelligence très ouverte, la vivacité, la tournure de cet esprit gaulois qui fut de longue date l'apanage de la vieille Lutèce. Son attention, toujours éveillée, lui servit à profiter des exemples de chaque jour, et sa nature généreuse se développa rapidement en un milieu littéraire et artistique. Ce fut à l'école de Niedermeyer qu'il entra, au lendemain de la guerre néfaste (1870-1871). Ses qualités de cœur autant que son application au travail lui valurent toutes les sympathies ; elles lui conquirent tout particulièrement celles de M. Eugène Gigout, qui devint son professeur et le suivit dans toute sa carrière. Après l'obtention des récompenses et des diplômes à l'école, il fut nommé, en 1881, organiste du chœur, puis bientôt après du grand orgue de l'église Saint-Vincent-de-Paul. C'est là qu'on pût juger de son étonnante habileté à jouer le roi des instruments et de sa merveilleuse organisation pour l'improvisation. Nombre d'artistes et d'amateurs venaient l'en-

(1) M. Paul Locard fixe par erreur la date de sa naissance au 29 septembre.

tendre le dimanche. Il n'était pas du reste moins adroit pour mettre en valeur l'harmonium, instrument ingrat s'il en fut, quand il est touché par des musiciens qui n'en connaissent qu'imparfaitement les ressources. Nous nous souvenons d'une soirée à la salle Pleyel, dans laquelle Boëllmann exécuta, avec Diémer, une pièce pour harmonium et piano. Son jeu fut si délicat, si velouté, si souple, si harmonieux, que toutes les imperfections de l'instrument disparaissaient pour ne laisser venir en lumière que les qualités. Son succès fut aussi grand que celui de Diémer, ce qui n'est pas peu dire (1).

Nous avons vu que Boëllmann avait épousé, en 1885, M^lle^ Louise Lefèvre. Le ménage vécut d'abord place Lafayette, près de l'église Saint-Vincent-de-Paul; mais, en 1887, il vint s'installer dans le petit hôtel de la rue Jouffroy, près de M. Eugène Gigout, qui s'était uni, comme M. Gustave Lefèvre, à l'une des filles de Niedermeyer. Sa vie se mélangea complètement avec celle de son oncle, auquel il prêta un concours des plus précieux pour l'école d'orgue et d'improvisation fondée par lui et patronnée par l'Etat. Passionnément il aimait son « chez lui », que les siens savaient lui rendre si attachant; puis, tout ce qui touchait aux arts, à la littérature le captivait. N'avait-il pas manié également le pinceau avec une certaine habileté? Il avait cherché à traduire musicalement et picturalement cette nature dont

(1) Ajoutons que Boëllmann était aussi un pianiste fort habile et que sa mémoire ne faillit jamais. Quand il était sûr de ses partenaires, il exécutait sa musique de chambre par cœur.

il était un fervent admirateur et où il allait se retremper tous les ans, surtout en son pays natal. Un jour, à l'orée d'un bois, il esquisse les principaux thèmes de son quatuor. Un autre jour, en Suisse, à une altitude de 1,275 mètres, il « s'est jeté à corps perdu » dans sa *Symphonie*, puis il y improvise un certain *Sous bois*. La solitude, si nécessaire à ceux qui créent, lui était devenue indispensable, et il la trouvait complète à la campagne. Il faut lire les lettres qu'il écrivait aux siens ou à ses amis pour bien juger de sa compréhension de la nature, dont il saisissait si subtilement la poésie. Nous en connaissons une bien typique, dans laquelle existe un heureux mélange de plaisanterie et de poésie, qui pourra servir à le mieux faire connaître. Elle est adressée à son frère et datée de Barbizon, le délicieux nid de verdure sur les bords de la forêt de Fontainebleau. En voici un extrait :

« Mon cher Jules, déjà chante, dans les bois, l'oiseau son amoureuse chanson ; déjà dore de ses rayons le soleil les branches ; déjà rampent dans les bruyères les vipères et les couleuvres ; déjà braille notre fille de tous ses poumons, telle la trompette de l'omnibus Delorme ; déjà excursionnent dans les rocs et parmi les fougères de cette sombre forêt, désert triste et sauvage, ton frère et ta belle-sœur avec leur chien, ce prince noir qui s'est institué le gardien de sa nouvelle sœur, la princesse blanche ; déjà reprennent les promenades en paniers et avec poneys ; déjà s'élaborent les déjeûners sur l'herbe, et tu ne viens pas partager toutes ces merveilles, respirer avec nous les

senteurs embaumées de cet océan de verdure. »

Une autre lettre, adressée également à son frère et écrite de Suisse, traduit les mêmes impressions :

« Ah ! mon pauvre vieux, tu avais fait là un beau rêve, mais combien peu pratique ! Pour venir d'Evian à Arosa par Brigue, Gœschenen, etc., il faudrait au moins trois jours. Je regrette que nos indications ne t'aient pas engagé à venir. J'aurais voulu te voir rappliquer ici, avec les dix centimètres de neige que nous avons depuis hier. C'est beau, c'est rudement poétique et peu banal de voir cet admirable pays sous la neige, mais c'est extrêmement peu 26 août. Nous allons tâcher de planter nos pénates sous un ciel sinon moins pluvieux (il paraît que c'est impossible cette année), du moins pas aussi frigorifique. Que sera-ce ? Montreux, Vevey ?... Nous désirons surtout nous rapprocher de Genève, à cause du festival Saint-Saëns que G. Doret organise le 12. Et comme Camille a promis de me régaler de nouveau de ces excellentes saucisses qu'on grille à l'Exposition, je ne voudrais pas les rater. Nous allons tous très bien, grâce à nos manteaux, fourrures, etc. Ne t'attends pas à me voir revenir à Paris chargé, comme à l'ordinaire, d'un paquet d'œuvres inédites. Il n'y aura rien à la clé. L'état de mes poumons ne me le permet pas, et il faut respecter leur désir, si je veux conserver un père à ses enfants et à toi un tout dévoué frère. »

La missive est de l'année 1896, et le malheureux compositeur mourait l'année suivante, emporté par cette maladie à laquelle il faisait allusion dans la lettre que nous venons de citer et qu'il avait

contractée dès les premières années de son mariage. On dit qu'il eut le pressentiment de sa fin prochaine. Une lettre datée du 29 septembre 1897, douze jours avant sa mort, et adressée à son ami M. Henri Béraldi est un véritable cri de détresse. Tombé malade dès son arrivée à Berck-sur-Mer, où l'avait appelé le désir de voir sa petite fille, très délicate, il avait dû quitter un climat inhospitalier et se rendre en Suisse. Au début de son séjour, une amélioration factice se produisit. Mais bientôt, pris de maux de gorge douloureux, Boëllmann dut aller à Lausanne consulter un spécialiste, qui constata une laryngite très dangereuse, au point que l'infortuné, qui avait caché la gravité du mal à sa femme, afin de ne point la séparer de sa chère petite malade de Berck, se vit forcé de lui écrire pour lui faire l'aveu bien tardif de son état de santé. Elle accourut et le ramena à Paris. La fin de sa triste épître à M. H. Béraldi, que nous transcrivons, laisse cependant croire que Boëllmann conservait encore l'espoir de se rétablir :

« Ma femme est arrivée presque aussitôt, m'a trouvé en trop mauvais état pour rester ainsi non installé et m'a ramené à Paris, où depuis quelques jours je suis entouré, vous le pensez, de quels soins dévoués et intelligents. J'espère donc sortir de là, maintenant que je fais tout pour cela. Mais quelle rude secousse ! »

Il eut la consolation de mourir environné de tous ceux qu'il aimait et dont il était adoré.

* * *

Il n'est nul besoin de hausser le ton de la lyre

pour célébrer les mérites de la musique de Léon Boëllmann; elle se présente naturellement franche, gracieuse, poétique, s'appuyant sur une base scientifique très solide. Elle est bien française, en ce sens que, chez lui, le travail harmonique n'exclue jamais la belle clarté. Ses compositions symphoniques sont purement écrites, d'une bonne venue, admirablement orchestrées. Ne redoutant pas certaines harmonies quelque peu osées, venant bien toutefois à leur place, il n'est jamais tombé dans « l'impressionisme » à outrance, qui cache souvent, chez celui qui l'adopte, une absence d'idées et de savoir. Notez bien qu'il y a impressionisme et impressionisme, en musique comme en peinture; il ne faut point s'effrayer outre mesure du mot. Un très avisé et savant critique d'art, M. Louis Gonse, disait, en parlant de Velasquez, dans sa belle étude sur Fromentin : « Le peintre espagnol est un impressioniste, d'accord, mais un impressioniste dont la main agile travaille sur le canevas d'une science impeccable.» Plus près de nous, le très éminent peintre Fantin-Latour, en ses merveilleuses compositions, ne nous fournit-il pas la preuve qu'impressionisme et science peuvent former une belle alliance? Et le raffiné musicien Gabriel Fauré, qui, lui aussi, fit ses études à l'école fondée par Niedermeyer, n'a-t-il pas poussé les audaces harmoniques jusqu'aux dernières limites, sans qu'elles puissent trop lui être reprochées?

Léon Boëllmann n'eut certes pas ces hardiesses excessives. Sa mélodie était toujours distinguée, exempte de recherches; cela coulait de source.

En toute sa musique, on distingue l'esprit en éveil, la grande légèreté de main, l'absence de prétention. Ce qui donne surtout à son œuvre une grande tenue, c'est que son savoir était à la hauteur de son inspiration. On pourrait dire que, né dans une contrée voisine du Rhin, il possédait nativement les dons répartis si richement à la nation allemande pour établir solidement une symphonie ou un quatuor.

L'œuvre est relativement considérable pour un artiste mort à trente-cinq ans : soixante-sept compositions gravées et éditées, dont sept pour orchestre, sept également pour piano et instruments à archet, seize pour piano à deux mains, trois pour piano à quatre mains, dix-neuf pour chant, avec accompagnement du clavier, dix morceaux de musique religieuse et cinq recueils ou pièces pour musique d'orgue. Il a donc abordé presque tous les genres, à l'exception toutefois du théâtre, qui ne semble pas l'avoir préoccupé un seul instant à une époque quelconque de sa carrière artistique. S'il avait vécu, son œuvre symphonique et sa musique de chambre auraient pris du développement; les succès qu'il avait déjà remportés ne pouvaient que l'encourager à cultiver cette branche de l'art musical pour laquelle il avait une prédilection très marquée.

Sa *Symphonie* en *fa* majeur a été entendue pour la première fois au Conservatoire de Nancy, sous la direction de M. Guy Ropartz, qui s'est toujours évertué à inscrire sur les programmes de ses beaux concerts les œuvres symphoniques les plus marquantes de l'école française. Composée en

Suisse dans le cours de l'été de 1893, sous la bienfaisante impression des sites dont le jeune musicien savait comprendre la poésie, elle est dans le moule de son *Trio*. Après Nancy, elle fut exécutée à Paris au Cirque d'Eté, sous la direction de Charles Lamoureux. Saint-Saëns en goûtait la forme originale. Il semble qu'en écrivant cette symphonie, le pauvre artiste ait eu le pressentiment de sa fin prochaine; car la note qui y domine est un mélange de mélancolie et de mysticité, qui fait songer à l'œuvre d'un maître qu'il estimait : César Franck. Il garde toutefois sa personnalité. C'était un pas en avant, si l'on compare cette œuvre aux premières compositions. Ici, les harmonies sont plus osées, ce qui avait amené L. Boëllmann à écrire à un ami qu'il y avait, dans sa *Symphonie*, « des harmonies qui feraient faire *cuic* à l'épine dorsale des vieux messieurs ».

Qui, parmi les musiciens et surtout parmi les violoncellistes, ne connaît les *Variations symphoniques* pour violoncelle et orchestre, dont la première audition eut lieu en 1892 aux Concerts Lamoureux? Œuvre fort bien construite, dont les pensées sont toujours empreintes de noblesse et dont la forme est exquise. Dans ces pages colorées, l'instrument principal a un fort beau rôle, mais l'orchestre n'est point sacrifié pour cela.

Dans l'*Intermezzo* et dans la *Gavotte*, l'instrumentation est d'une délicatesse extrême. En demeurant classique, Boëllmann a su éviter l'écueil du pastiche et de la réminiscence. On remarque, dans l'*Intermezzo*, de jolies parties de flûte et de clarinette; dans la *Gavotte*, le travail ingénieux des

bassons. On peut dire que le compositeur a été aussi heureux dans les *Scènes du moyen âge*.

La *Fantaisie sur des airs hongrois* pour violon solo et orchestre, tout en laissant une part prépondérante à l'instrument principal, reste très musicale; l'art n'a point été sacrifié à la virtuosité.

Les *Quatre pièces brèves* ont été extraites d'un recueil de pièces pour orgue ou harmonium, intitulé : *Heures mystiques*, composé dans l'année 1895 et paru chez l'éditeur Enoch en février 1896. Le succès qui accueillit les *Heures mystiques* engagea le jeune compositeur à en extraire quelques numéros se prêtant à l'adaptation instrumentale et à les arranger pour quintette d'instruments à cordes, sous le titre de *Quatre pièces brèves*. Elles furent d'abord entendues à une matinée du *Figaro* le 4 juin 1897, puis aux Concerts Colonne du Nouveau-Théâtre le 25 janvier 1900. Il y a là comme un reflet de certaines pages de G. Bizet, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse en faire. Rien de plus charmant et de plus troublant que, dans le *moderato* (n° 2), le chant de violoncelle accompagné par les pizzicati des cordes et repris par les violons. N'est-ce pas déjà, avec la sensation de mélancolie qui s'en dégage, la pensée du compositeur se reportant vers l'au-delà? Même impression d'émotion dans le thème des premiers violons de l'*andantino* n° 3. Et quelle habileté d'écriture dans l'*allegro* final!

Avant de parler de la musique de chambre de Léon Boëllmann, il est intéressant de signaler la préférence que le compositeur avait pour le violoncelle. La sonorité grave, triste et douce de cet

instrument lui plaisait et répondait sans nul doute à certaines dispositions de son âme. Nous avons déjà signalé les *Variations symphoniques* pour violoncelle solo et orchestre. Sur les sept œuvres de musique de chambre écrites par lui, cinq l'ont été pour piano et violoncelle; ce sont : la *Suite*, qui renferme une romance exquise; la *Prière*, la *Valse lente*, le *Menuet* et enfin la *Sonate*, sa dernière œuvre, l'une des compositions les plus remarquables qui aient été écrites en ces dernières années. Ajoutons que, dans les deux autres morceaux, le *Trio* et le *Quatuor*, le violoncelle tient une place importante.

Le *Trio* op. 19, pour piano, violon et violoncelle, attirera plus particulièrement notre attention. La dédicace à Vincent d'Indy indique en quelle estime Léon Boëllmann tenait l'auteur de la *Trilogie de Wallenstein*. Contrairement à la division classique, le *Trio* op. 19 contient, dans la première partie, l'*introduction*, l'*allegro*, l'*andante* et, dans la seconde, le *scherzo* et le *finale*. Cette innovation, qui existe déjà dans plusieurs compositions modernes de musique de chambre, n'a rien qui puisse soulever d'objection. Si l'œuvre est heureuse, bien venue, peu importe si elle se présente sous une forme nouvelle. Gai dans l'*allegro*, mélancolique dans l'*andante*, le *Trio* de Léon Boëllman devient plein de verve dans le *scherzo* et passionné dans le *finale*. Après une introduction sous la forme interrogative, composée alternativement de rythmes à quatre et à trois temps, le thème esquissé dans cette préface se présente très accusé dans l'*allegro* en un mouve-

ment à 5/4, ce qui rendrait son exécution difficile, si l'auteur n'avait eu le soin de diviser chaque mesure en deux parties, l'une à trois, l'autre à deux temps. Le motif initial est maintenu et développé avec beaucoup d'habileté, sans que l'on sente trop l'effet, pour établir le mouvement à 5/4. L'*andante molto* à quatre temps, qui s'enchaîne avec la première partie, débute par un thème principal confié au violoncelle, soutenu gravement par le clavier. La mélodie en est d'un sentiment fort expressif et tendrement mélancolique; reprise par le violon, elle s'épanouit bientôt entre les deux instruments, ce qui constitue pour ainsi dire un charmant duo d'amour. A la lettre P se présente *sostenuto* au violon un second thème, d'un accent enthousiaste, menant (lettre R) à un nouvel épisode, qui n'est que la paraphrase du motif initial, et l'*andante* se poursuit ainsi jusqu'à la conclusion, en laquelle s'éteint *dolcissimo* et *rallentando* le même thème. Charmant, le *scherzo* à 6/8, avec la note persistante *la*, frappée *pianissimo* (en triolets) au clavier, pendant que le violoncelle d'abord, le violon ensuite, exécutent *mezzo forte* le thème caractéristique et joyeux. Le *cantabile*, présenté par le piano en noires liées, est très chaleureux, alors qu'en réponse, les deux autres instruments rappellent le premier motif. Ce sont ces deux thèmes qui constituent l'ensemble du *scherzo*, auquel est lié l'*allegro vivo* (*finale*), dont le premier motif, rapide, agité, vigoureux, quelque peu sauvage, confié au violon, contraste heureusement avec la grâce du morceau précédent. Puis vient un chant que module agréablement le violoncelle.

Dans la partie médiane sont habilement rappelés les thèmes de l'*andante* et du *scherzo ;* enfin, la conclusion n'est autre que le *cantabile*, qui avait été d'abord présenté par le violoncelle, mais qui est maintenant exécuté à l'unisson par les deux instruments à cordes.

Si nous avons cru nécessaire de faire une analyse un peu longue de ce *Trio*, c'est qu'il représente, dans l'œuvre symphonique et de musique de chambre, le morceau-type duquel découlent tous les autres. L'auteur lui-même ne disait-il pas dans une lettre adressée à un ami que sa symphonie était construite « dans le moule de son *Trio* » ?

Le *Quatuor* op. 10, pour piano et cordes, dédié à M. Eugène Gigout, fait bonne figure à côté des œuvres les plus réussies des maîtres modernes, Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. La couleur orientale de l'*allegro un poco moderato*, la délicatesse et l'originalité du *scherzo*, la beauté du thème initial de l'*andante*, confié au violoncelle, la carrure du *finale* séduisirent les auditeurs qui assistèrent à son exécution par Mme Monteux-Barrère, MM. Forest, Monteux et Kefer aux Concerts Colonne du Nouveau-Théâtre le 8 mars 1900. Cette composition, qui avait été présentée au concours ouvert par la Société des Compositeurs, fut primée en 1877. Il en fut de même, du reste, dans les années qui suivirent, du *Trio* et de la *Symphonie*, cette dernière dédiée à Saint-Saëns.

Des pièces ou recueils pour piano à deux et à quatre mains, on peut dire que la forme en est toujours très châtiée et que les thèmes mélodiques sont embellis par une distinction et une grâce

parfaites. Les *Lieder*, qui sont au nombre de vingt, ne sont pas moins séduisants; ce ne sont point des mélodies à la trame légère et superficielle, mais bien des chants dans lesquels la profondeur du sentiment existe; on y sent par moments, comme dans sa musique religieuse, un bel élan de croyance. Qu'ils portent les noms de l'*Etoile*, *Ma bien-aimée*, *Noël*, *Notre amour*, avec accompagnement de violoncelle; la *Rime et l'Epée*, d'une vigoureuse inspiration; *Rondel* à deux voix, en mode phrygien; *Sérénade*, *Conte d'amour*, *Lamento*, *Larmes humaines*, chœur à deux voix de femmes; le *Calme*, également à deux voix, ces *Lieder* reflètent bien l'état d'âme du compositeur : un sentiment de tristesse et de religiosité uni à une note émue. On aura la même et salutaire impression en écoutant ses *Ave Maria*, *Ave Verum*, *O Salutaris*, *Tantum ergo*, *Veni Creator* pour soli et chœur, violon et violoncelle, harpe et orgue.

Parmi la musique d'orgue, il faut citer en première ligne la *Fantaisie dialoguée* pour orgue et orchestre, qui fut exécutée pour la première fois au Cirque des Champs-Elysées, sous la direction de Charles Lamoureux, le 27 décembre 1896. De moindre envergure que la *Symphonie*, l'ouvrage contient les belles qualités de style qui distinguent l'auteur, une grande habileté dans l'art de développer les thèmes qu'il expose, avec un souci constant de ne point s'écarter de la forme classique. On y distingue fort bien le dialogue qui passe de l'orgue aux divers instruments de l'orchestre et qui s'encadre entre une introduction et un *finale* de belle allure et de grande sonorité;

peut-être y découvre-t-on moins le côté fantaisiste. Boëllmann tenait lui-même la partie d'orgue, et le public lui fit ovation (1).

Les *Heures mystiques*, un des recueils les plus captivants et caractéristiques du regretté compositeur, ne renferment pas moins de cent pièces pour orgue ou harmonium. Nous avons déjà dit que, de ces *Heures mystiques*, furent extraites les *Quatre pièces brèves*, écrites pour quintette à cordes, qui eurent un gros succès à une matinée du *Figaro* et aux Concerts Colonne.

Nous voici arrivé au terme de notre excursion à travers la vie et les œuvres de Léon Boëllmann. Puissent ces pages écrites en toute sincérité éveiller davantage l'attention du public sur un artiste qui eut toujours le souci du style et contribua, dans sa modeste sphère, à souligner le danger qu'il y aurait pour la musique française à exagérer des tendances au « nébuleux » et au « baroque ». Initiés à la musique par les maîtres allemands, nous devons savoir unir la science profonde et la noblesse des idées, qui sont leur domaine, à la lumineuse ordonnance et à la belle clarté, qui furent toujours les apanages de notre nation.

---

(1) M. Gigout a fait de la *Fantaisie dialoguée* une transcription pour orgue seul, qui fut entendue pour la première fois, au mois de mai 1901, chez le statuaire Edmond de Lahcudrie en une émouvante audition des principales œuvres de Boëllmann.

CATALOGUE DES ŒUVRES

ORCHESTRE

Symphonie en *fa* majeur	Durand et fils
Variations symphoniques pour violoncelle solo et orchestre.	id.
Intermezzo	id.
Fantaisie sur des airs hongrois pour violon solo et orchestre.	Hamelle.
Gavotte	id.
Scènes du moyen âge, suite pour orchestre	(Non éditée).
Quatre pièces brèves, instruments à archet	Enoch.

PIANO ET INSTRUMENTS A ARCHET

Trio pour piano, violon et violoncelle.	Hamelle.
Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle	Durand et fils.
Suite pour violoncelle et piano	id.
Prière pour piano et violon ou violoncelle	id.
Valse lente pour piano et violoncelle	id.
Menuet pour piano et violoncelle	id.
Sonate pour piano et violoncelle	id.

PIANO A DEUX MAINS

Prelude et Fugue	Hamelle.
Scherzo-Caprice	id.
Deux impromptus	id.
Romance	id.
Menuet	id.
Gavotte	id.
Trois valses	id.
Aubade	id.
Feuillet d'album	id.
Intermezzo	Durand et fils.
Etude	id.
Menuet gothique	id.
Improvisations (dix pièces brèves)	id.
Nocturne	id.
Ronde française	id.
Sur la mer	id.

PIANO A QUATRE MAINS

Berceuse	Hamelle.
Symphonie en *fa* majeur	Durand et fils.
Carillon	Leduc.

PIANO ET CHANT

Berceuse	Grus.
Chanson mauresque	Schott.
L'Etoile	id.
Hymne	id.
Ma bien-aimée	Baudoux.
Marguerite des bois	Schott.
Noël	Baudoux.
Notre amour, avec accompagnement de violoncelle	id.
La Rime et l'Epée	Schott.
Rondel à deux voix en mode phrygien	Baudoux.
Les Roses	id.
Sérénade	Schott.
Sous bois	Baudoux.
Conte d'amour : L'Aveu, la Nuit, Adieu	id.
Je ne fay rien que requérir	id.
Lamento	id.
Mai	id.
Larmes humaines, chœur à deux voix de femmes	Enoch.
Le Calme, à deux voix	id.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Ave Maria, solo avec violon, harpe et orgue	Durand et fils.
Ave Maria, duo	id.
Ave Verum, solo	id.
Inviolata, solo	id.
Monstra te, duo	id.
O Salutaris, solo	id.
Premier Tantum ergo, solo	Leduc.
Deuxième Tantum ergo, duo avec violon ou violoncelle, harpe et orgue	id.
Veni Creator, soli et chœur, violon, violoncelle, harpe et orgue	id.
Troisième Tantum ergo, solo et chœur de femmes	id.

MUSIQUE D'ORGUE

Douze pièces pour piano pédalier ou grand orgue. Leduc.
Suite gothique, choral, menuet, prière à Notre-Dame, toccata . . . . . Durand et fils.
Deuxième Suite, prélude pastoral, allegretto, andantino, final-marche . . . . . Leduc.
Heures mystiques, cent pièces pour orgue ou harmonium . . . . . Enoch.
Fantaisie dialoguée pour orgue et orchestre . . Durand et fils.

ALFRED BRUNEAU

C'est par le *Rêve* qu'Alfred Bruneau s'est vraiment révélé au public. Dans le clan des musiciens, notamment de ceux formant le groupe de la Société nationale de musique, il avait la réputation d'un artiste inquiet, tourmenté, qui cherche sa voie et répugne aux moules convenus. Les premières œuvres exécutées n'avaient pas laissé prévoir la tentative audacieuse de l'adaptation de l'œuvre de Zola à la scène de l'Opéra-Comique. Elle mettait en lumière une puissance de volonté considérable, très digne sœur de celle déployée par l'auteur des *Rougon-Macquart*. C'était du reste un coup de maître, que d'avoir pensé le premier à revêtir d'une trame musicale telle ou telle page du littérateur-romancier qui, à tort ou à raison, a passionné vivement les esprits et a été si vigoureusement discuté ou si chaudement applaudi. La tentative fit du bruit. Le succès fut-il aussi grand que certains apologistes voulurent bien le proclamer? L'avenir le dira. La personnalité de M. Alfred Bruneau n'en est pas moins indiscutable et mérite d'être étudiée.

Bruneau (Louis-Charles-Bonaventure-Alfred)

naquit à Paris le 3 mars 1857. Son père portait comme lui ce prénom de Bonaventure, qui ne nous obligera pas à remonter jusqu'au XIIIe siècle pour chercher à établir sa filiation avec le saint de ce nom, surnommé le Docteur séraphique. Qu'il suffise de savoir que sa famille avait des tendances artistiques très marquées. Son père était musicien et jouait de l'alto ; il fonda même, dans les parages de l'Opéra, 7, rue Meyerbeer, une maison d'édition qui ne réussit pas. Sa mère était peintre pastelliste.

Admis au Conservatoire en 1873, dans la classe de Franchomme, Alfred Bruneau remporta le premier prix de violoncelle en 1876. Reçu dans la classe d'harmonie d'A. Savard le 18 décembre 1876, il concourt trois fois sans résultat et est rayé des contrôles en l'année 1879. Son passage dans la classe de composition de Massenet en décembre 1879 fut marqué, au contraire, par deux succès : une mention honorable pour le prix de Rome en 1880 et le premier deuxième grand prix en 1881.

Alfred Bruneau n'a donc pas été à Rome. Il a travaillé à Paris, et il prit les conseils de César Franck. Comme nous l'avons déjà dit, à l'exception de la notoriété qu'avaient pu lui donner dans un cercle assez restreint des œuvres telles qu'une *Ouverture héroïque*, jouée d'abord aux Concerts populaires, dirigés par Pasdeloup, puis, plus tard, à l'Association artistique d'Angers ; une *Léda*, sur un poème de Lavedan, entendue aux Concerts populaires, repris par Benjamin Godard après la retraite de Pasdeloup ; *Kérim*, drame lyrique en

trois actes, sur les paroles de P. Milliet et Lavedan, représenté dans des conditions peu avantageuses le 9 juin 1887 au Théâtre-Lyrique, — ou encore certaines pages de petites dimensions présentées à la Société nationale de musique, Alfred Bruneau était à peu près inconnu du grand public avant la première représentation du *Rêve*.

Pour quel motif le *Rêve* fit-il une certaine impression sur la foule et entr'ouvrit-il à Alfred Bruneau les portes du temple de la Renommée ? C'est que le compositeur apporta dans le monde des sons une note nouvelle et que, par ce fait même, il rompit avec les traditions surannées du vieil opéra-comique. Elève de Massenet, il aurait pu, comme quelques-uns, éprouver une certaine difficulté à s'éloigner des procédés chers à son maître ; il n'en a retenu juste que ceux qui sont utiles à un disciple ayant conservé une grande indépendance. Admirateur de Richard Wagner, il ne s'est pas laissé hypnotiser par le dessin si personnel et la couleur magique du maître de Bayreuth ; il ne s'est souvenu que des grandes lignes. Si son orchestre est parfois heurté, si les dissonances y sont trop nombreuses, si ses harmonies ne charment pas toujours, le souci de l'unité, de la vérité scénique, de l'union aussi intime que possible de la musique au poème règne en cette partition. Et, il faut bien le reconnaître, ses procédés harmoniques, bien qu'étranges et quelquefois critiquables, ont créé autour de l'œuvre l'atmosphère de rêve qui lui était indispensable. Voyez comme les figures de l'évêque Jean d'Hautecœur et d'Angélique surtout se détachent de l'ensemble avec un relief saisissant. Donc,

malgré l'impression un peu fâcheuse qui résulta de l'excentricité de l'écriture musicale, on éprouva, en pénétrant plus avant dans l'intimité de l'œuvre, la sensation de quelque chose de nouveau, de très poétique. Le livret, bien choisi dans le pandémonium de Zola, ne fut certes pas étranger à cette sensation de fraîcheur, de tendresse mystique, que le compositeur rendit très heureusement en nombre de pages.

Quelle plus grande joie pour un artiste que celle de boire dans son verre, fût-il même de petite capacité! Tel est le cas de M. Alfred Bruneau, comme il a été plus tard celui de M. Gustave Charpentier.

Le *Rêve* fut représenté à l'Opéra-Comique le 18 juin 1891. L'interprétation en fut remarquable. M^lle^ Simonnet fut une Angélique des plus touchante, M. Engel un Félicien chaleureux. L'évêque Jean d'Hautecœur trouva en M. Bouvet un interprète vraiment superbe. Quant à M^me^ Deschamps-Jehin et à M. Lorrain, ils eurent des accents émouvants dans les rôles des parents d'Angélique. M. J. Danbé, avec son orchestre, sut mettre en valeur tous les détails d'une partition hérissée de difficultés.

Ce fut l'avènement, au théâtre de l'Opéra-Comique, du drame lyrique moderne, vivant, bien français.

Penthésilée, poème symphonique sur les vers de M. Catulle Mendès, reçut le plus favorable accueil aux Concerts Colonne le 13 novembre 1892. L'auteur a donné une grande importance à son commentaire symphonique et un sentiment des plus

intense à la voix du soprano, précipitant le récit pour arriver à une conclusion qui s'éteint lentement sur quelques notes de hautbois et d'alto. C'est, en somme, malgré ses audaces harmoniques, une belle page dramatique, que domine l'épisode du récit confié au soprano et soutenu par l'alto.

Lorsque les *Soirées de Médan* parurent en librairie, le succès du volume, auquel avaient collaboré MM. Emile Zola, Guy de Maupassant, J.-K. Huysmans, H. Céard, Léon Hennique et Paul Alexis, fut dû à cette charmante et suggestive étude du regretté Guy de Maupassant : *Boule-de-Suif*. Bien qu'occupant la première place dans l'ouvrage, l'*Attaque du moulin* de M. Emile Zola ne fut pas goûtée comme la nouvelle de son jeune confrère et n'eut pas le même retentissement. Et cependant, l'*Attaque du moulin* est, avec la *Faute de l'abbé Mouret*, le *Rêve...*, une des rares études où l'auteur des *Rougon-Macquart* a eu le respect de sa plume. Sans vouloir insister sur les défauts et les tendances déplorables d'un écrivain de talent, qui a cherché dans la peinture des bas-fonds un succès et une gloire bien éphémères, nous tenons à constater qu'Alfred Bruneau fut heureusement inspiré en prenant, comme sujet de drame, le *Rêve* et l'*Attaque du moulin ;* nous ne voyons pas sa muse en contact avec Nana ou Coupeau.

M. Zola ne nous donne-t-il pas raison, lorsque, dans un article publié par le *Journal*, la veille de la première représentation de l'*Attaque du moulin*, il déclare qu'il ne va pas jusqu'à demander l'opéra

en *blouse?* On pourrait immédiatement répliquer qu'il eût peut-être mieux fait lui-même de ne pas nous servir le roman en *blouse;* mais nous entrerions dans un sujet qui nécessiterait de trop longs développements. Ce qu'il fallait relever dans cet article, c'est un aveu un peu naïf : il est convaincu qu'aujourd'hui, avec le drame lyrique, le musicien doit écrire son poème, ce que n'a pas fait M. Alfred Bruneau. M. Emile Zola, probablement très occupé par la confection de ses romans naturalistes et par les nécessités de la réclame, semble ignorer qu'après Berlioz et Richard Wagner, il existe, parmi les compositeurs modernes, de vaillants artistes, tels que MM. Vincent d'Indy et G. Charpentier, pour ne citer que les plus en vue, qui ont découvert avant lui cette obligation pour le musicien de la double responsabilité de l'œuvre. Puis l'auteur des *Rougon-Macquart* était-il bien venu à nous parler du drame lyrique à la veille de la représentation d'une œuvre comme l'*Attaque du moulin*, où l'auteur paraît avoir quelque peu abandonné la première voie qu'il s'était tracée dans le *Rêve?* Mon Dieu, ce n'est pas nous qui jetterons la pierre à M. Alfred Bruneau. Il a fort bien fait de ne pas se mettre à la remorque du maître de Bayreuth et de nous donner une œuvre vivante, tout en usant de certains procédés d'autrefois. Il est préférable d'être soi qu'un sosie. Nous examinerons si sa seconde création importante est aussi rétrograde qu'on a bien voulu le dire et si elle est artistique.

Parlons d'abord du livret de cette pièce en quatre actes, écrit par M. Louis Gallet d'après la

« nouvelle » de M. Zola, laquelle a été quelque peu modifiée, notamment dans la conclusion.

Pour des motifs que l'on comprendra, l'action, qui se passe en France, a été transportée de 1870 à une époque indéterminée.

Au lever du rideau, nous sommes dans la cour du moulin. Le grand portail, largement ouvert, laisse entrevoir le village ; un orme aux puissants rameaux couvre la cour, et, dans les bâtiments, s'ouvre un cellier. Marceline, la servante du meunier, dirige son monde et préside aux préparatifs d'un festin. Pourquoi ces apprêts de fête, ces allées et venues, toute cette joie ? C'est que le père Merlier marie sa jolie fille Françoise à Dominique, un Belge au regard clair, à la mine superbe, un brave garçon dont on s'était un peu défié au début à cause de sa manière de vivre, mais qui, depuis son entrée au moulin, s'est révélé un rude travailleur. Voici les invités qui arrivent, puis Dominique, au milieu de ses compagnons, et Françoise voilée, entourée de ses jeunes amies. Suivant la vieille coutume, les filles interrogent le fiancé : « Ouvre ton cœur. Comment la protègeras-tu ? Comment la nourriras-tu ? Comment l'aimeras-tu ? » Et les jeunes gens questionnent à leur tour la fiancée : « Comment le serviras-tu ? Comment le consoleras-tu ? Comment l'aimeras-tu ?» Aux réponses satisfaisantes des futurs, le chœur reprend : « Vous voici unis, donnez-vous la main ; on vous mariera demain. » La table est mise ; on boit, on chante... Mais subitement se fait entendre le roulement du tambour de ville annonçant que la guerre est déclarée et que les hommes valides

doivent se rendre à la frontière. « La guerre, l'horrible guerre, s'écrie superbement la vieille Marceline, qui joue ici le rôle du chœur antique, c'est le châtiment de la terre ! » Elle maudit ce fléau, qui anéantit les travaux, détruit le pauvre monde et remplit de deuil le village ; il lui a enlevé ses deux grands fils. Voilà un personnage de haute envergure ajouté, pour les besoins de la scène, à la nouvelle de M. Zola. Le tambour, lui, ne dit pas de mal de la guerre : « Çà réchauffe l'âme. » Dominique ne partira pas, puisqu'il est Flamand ; mais, le jour où l'ennemi menacera le toit où repose sa fiancée, il saura faire son devoir.

Au deuxième acte, l'ennemi a cerné le vieux moulin. Dans une vaste pièce, dont le mobilier est déjà écorné par les balles, les soldats français répondent à la fusillade du dehors. Un malheureux blessé est adossé au mur. Dominique vient de tirer et recharge son arme. Le père Merlier a été légèrement blessé au front. Le capitaine français, qui avait reçu l'ordre de tenir jusqu'au moment fixé, fait cesser le feu et enjoint à ses hommes de se replier. Court instant de répit ! Les tambours et les fifres se font entendre au loin ; c'est l'ennemi qui revient en nombre et envahit le moulin. Le chef interroge Merlier, inspecte les lieux et, voyant Dominique, dont les mains sont noires de poudre, déclare que, n'étant ni Français, ni soldat, il a tiré contre toutes les lois de la guerre. Il sera fusillé. Merlier emmène Françoise, atterrée et défaillante. Resté seul avec Dominique, le capitaine ennemi lui promet la vie sauve si, trompant les Français, il consent à le guider, lui et sa troupe, à travers

la forêt. « Ce serait la pire infamie que de trahir ces braves cœurs! Non, mille fois non! » s'écrie Dominique. Il sera donc fusillé le lendemain. Mais sa fiancée, inquiète, descendant de l'étage supérieur par une échelle de fer, apparaît à travers les fleurs et le lierre qui garnissent la fenêtre. Elle l'engage à fuir; c'est le seul moyen de salut. Dominique hésite, ne voulant pas laisser au milieu de l'ennemi sa fiancée et son père. « Puis comment faire? La sentinelle est là qui veille! » Elle lui remet un couteau, avec lequel il la fera taire. Et on entend au loin la sentinelle qui chante. N'est-ce pas une anomalie, ce soldat en faction qui roucoule? Le procédé n'est-il pas en désaccord avec les théories de MM. Zola et Bruneau? Et quelles paroles débite-t-il :

Ah! que plutôt rien ne commence,
Puisqu'un jour, tout doit forcément finir!

Joli décor au troisième acte! Le vieux moulin, très pittoresque avec ses fenêtres irrégulières et couvertes de plantes grimpantes, apparaît vu du côté des champs. Dans les eaux claires de la morelle repose la grande roue; à côté d'une passerelle, des saules près desquels se promène une sentinelle. Elle redit la mélancolique chanson. De la campagne arrivent les jeunes filles rapportant des gerbes de blé; la vieille Marceline s'intéresse au sort du malheureux soldat qui tombera mort, comme son Jean, sur quelque route; elle l'interroge. Mais le factionnaire la repousse et crie : « Au large! » La nuit est venue. Dominique s'engage sur la passerelle, cherchant à fuir, lorsque la sentinelle lui oppose la pointe de sa baïonnette. Il

se jette sur l'homme et le tue en le frappant à la gorge de son couteau. La troupe ennemie, enfermée dans le moulin, a entendu le cri poussé par le factionnaire ; on accourt et l'on trouve le corps étendu au pied d'un saule.

Le capitaine interroge Merlier. Mécontent de ses réponses, il lui déclare que, si le coupable ne lui est pas livré, c'est lui, Merlier, qui sera fusillé.

Le dernier acte est des plus dramatique. Même décor qu'au premier acte ; mais le vieux moulin porte les traces de la bataille ; la cour est gardée militairement. Marceline cherche à consoler Françoise, qui est prise entre deux terribles alternatives : la mort de son père ou celle de son amant. On entend au loin, mais à une distance très éloignée, la diane française. « Que Dieu ramène nos troupes ! » s'écrie la jeune fille. Dominique apparaît. Plongé dans des transes mortelles, il a rôdé toute la nuit, voulant savoir ce qui se passe au moulin. Si rien ne menace sa fiancée et son père, il repartira. Quelles angoisses, quels déchirements pour la jeune fille ! Lui dira-t-elle : « Pars » ou « reste » ? C'est le père Merlier qui se dévoue ; il conjure Marceline de mentir en déclarant, comme lui, qu'il n'est pas prisonnier et qu'il est libre. La scène est vraiment belle, surtout lorsque Merlier, pour détourner complètement les soupçons de ses enfants, leur dit : « Est-ce que je pourrais rire comme je le fais, si je mentais? » Dominique part aussitôt pour retrouver la troupe française, dont on entend les clairons plus rapprochés, et venir délivrer ceux qu'il aime. Hélas ! au moment où il arrive avec les Français, l'ennemi s'est replié,

mais après avoir fait fusiller le brave Merlier. Et la vieille Marceline clame de nouveau sa malédiction à la guerre, pendant que Françoise, évanouie, tombe dans les bras de son fiancé.

Elle est profondément triste, la note qui règne dans tout le cours de l'ouvrage. A l'exception du début du premier acte, le musicien a donné à sa muse l'accent tragique. On pourrait émettre une critique au sujet de l'uniformité dans le lugubre ; mais elle s'adresserait au librettiste et non au musicien, qui n'a fait que traduire aussi exactement que possible un sujet d'une teinte absolument sombre.

Ce qui différencie surtout la partition du *Rêve* de celle de l'*Attaque du moulin*, c'est que le compositeur a introduit dans cette dernière œuvre les chœurs, duos, quatuors, ensembles qu'il avait à peu près bannis de la première. Mais la structure de la phrase musicale est identique ; récitatifs, orchestration apparaissent avec les mêmes qualités et aussi avec les mêmes défauts.

Les qualités, ce sont : la grande sincérité, l'entente des situations dramatiques et scéniques, l'adaptation aussi exacte que possible des paroles à la musique, l'emploi de thèmes caractéristiques, l'exclusion des rôles parlés, des vocalises, des ritournelles banales, des vieux clichés. C'est un pas en avant non pas sur le *Rêve*, mais sur les opéras-comiques d'antan ; ce n'est pas du drame lyrique, dans le sens que l'on attache aujourd'hui à cette enseigne.

Les défauts, ce sont des duretés, des inexpériences dans l'orchestre, des abus de certains

instruments, tels que le cor, qui vient se greffer sans motif très plausible sur la voix, des répliques brusques et souvent maladroites des cuivres par petites phrases hachées et, ce qui est plus grave, certaines banalités dans les dialogues et récitatifs, enfin un manque de profondeur dans telles ou telles pages mélodiques.

Le prélude, fort court, dont le thème est exposé par le hautbois et les violons, reflète un sentiment calme, grave et contemplatif; il traduit assez bien la légende que les auteurs ont placée en exergue : « Jamais une paix plus large n'était descendue sur un coin plus heureux de la nature. » C'est le même prélude qui a été introduit à nouveau au commencement du troisième acte. Très vive, alerte est la partie d'orchestre annonçant l'arrivée des villageois ; le motif sera reproduit, du reste, dans le cours de l'ouvrage. Le « ron-ron » du moulin soulignant la chanson de Merlier : « Mon vieux moulin, mon bon moulin », est d'un joli effet imitatif. Le récitatif du père Merlier annonçant les épousailles de Dominique et de Françoise plaît médiocrement, surtout sur les mots : « Je les marie et veux tout d'abord, etc. » Au contraire, les chœurs qui suivent, avec l'accompagnement en croches, trois par trois, sur une seule note, puis les interrogatoires et les réponses des fiancés sont bien menés et ont de la grâce. On retrouve là des phrases de violoncelle, un des instruments que M. Bruneau préfère pour l'avoir pratiqué lui-même. Le hautbois joue également un rôle important dans l'*Attaque du moulin*, et c'est un charmant motif que celui qui se dessine

à l'orchestre, lorsque Françoise dit d'une façon douce et expressive : « Nous voilà fiancés ! » A noter l'effet produit par le tambour annonçant, sur une seule note, que la guerre est déclarée ; procédé déjà connu. Mais voici la page réussie du premier acte, l'anathème lancé par la vieille Marceline contre la guerre. Page dramatique, émotionnante, que clamait superbement Mlle Delna.

L'ouverture du deuxième acte est beaucoup plus développée que le prélude du premier. Elle n'est pas aussi bien venue, quoique toute la famille des cuivres, avec quelques coups de grosse caisse, esquisse assez crânement le motif de la guerre. Il y a à citer, dans cet acte, le dialogue entre Merlier et le capitaine ennemi, bien que nous réprouvions certaines attaques ou réponses désagréables des cuivres (notamment page 124 de la partition pour piano) ; les Adieux à la forêt, avec accompagnement à contretemps ; le duo passionné de Dominique et de Françoise, où l'on trouve de jolis traits de violoncelle, d'alto, de hautbois et de harpe. Mais le *Lied* de la sentinelle, chantant à la cantonnade, est réellement insignifiant au point de vue musical pur. Que nous sommes loin des beaux *Lieder* de Schumann ou de Brahms !

Au troisième acte, la sentinelle, cette fois sur la scène, redit la triste complainte. Le choral des soldats : « Frère, nous te ferons de belles funérailles », est d'un beau et large sentiment, et l'auteur fait revenir à l'orchestre le thème du prélude du premier acte.

Citons enfin, dans le dernier, le prélude dans lequel se trouvent une jolie page (9/8) en forme de

berceuse et une phrase dans le style wagnérien au lever du rideau, le dialogue bien mené entre Dominique et Françoise, celui entre Merlier et Marceline, le récit de Françoise : « Mais nous sommes sauvés », bien que gauchement écrit et mal coupé; la phrase dramatique de Merlier : « Voyons, si je mentais, est-ce que je pourrais rire comme je le fais? », et enfin les adieux de ce dernier à sa fille et à son vieux moulin.

Le succès de l'*Attaque du moulin*, dont la première représentation, à l'Opéra-Comique, eut lieu le 23 novembre 1893, fut incontestable; le public fit à l'œuvre le plus chaleureux acceuil. En dehors de l'élément musical, la réussite fut due non seulement à l'intérêt du livret, dans lequel le sentiment patriotique vibre à l'unisson de la foule, mais encore à l'exécution, qui fut parfaite. Il fallut placer en première ligne Mlle Delna, dont la superbe voix et la belle diction mirent en haut relief le rôle de Marceline, et M. Bouvet, qui joua et chanta en grand artiste celui de Merlier. A côté d'eux, MM. Vergnet, Clément, Mondaud, Thomas, Belhomme et Artus, Mlle Laisné combattirent vaillamment. Certaines réserves furent faites à l'égard de Mme Leblanc, dont la voix sembla mal assise. Danbé et son orchestre furent excellents.

* * *

Le 26 décembre 1893, la veille de la représentation de *Gwendoline* à l'Académie nationale de musique, Alfred Bruneau rencontrait sur les boulevards ce pauvre Emmanuel Chabrier, dont la

santé donnait déjà les plus vives inquiétudes aux siens et à ses amis, et lui témoignait le désir d'assister à la première de son œuvre.

Le lendemain matin, de bonne heure, le directeur de l'Opéra, M. Bertrand, frappait à la porte de l'auteur du *Rêve* et faisait demander à Mme Bruneau si elle pouvait le recevoir. Elle l'accueillait immédiatement, et voici le petit discours que lui tint M. Bertrand :

« Madame, j'ai cru comprendre, d'après le dire de Chabrier, que vous seriez heureuse d'assister avec votre mari à la première de *Gwendoline*, qui doit avoir lieu ce soir. Je vous offre cette loge, mais c'est à la condition que M. Bruneau, ayant pour collaborateur M. Emile Zola, écrira une œuvre pour l'Académie nationale de musique.

-- Qu'à cela ne tienne, répliqua aussitôt M. Bruneau, qui venait d'entendre les dernières paroles de M. Bertrand en entrant dans la chambre de sa femme! Mon ami Emile Zola ne sera pas embarrassé pour me fournir un livret. Je vais m'entendre avec lui; puis je me mettrai de suite à l'ouvrage, trop heureux d'être joué à l'Opéra. »

Tel fut le point de départ du drame lyrique *Messidor*, qui vit le feu de la rampe quatre années après la conversation que nous venons de reproduire. La première de *Messidor* eut lieu le 19 février 1897 à l'Académie nationale de musique.

Nul poème ne fut plus discuté, à son apparition, que celui de M. Emile Zola. La notoriété du romancier fut cause qu'on éplucha davantage le

librettiste (1). MM. de Fourcaud et Zola échangèrent des lettres ouvertes. Tous s'accordèrent à signaler les faiblesses de ce poème en prose non rythmée au point de vue de l'adaptation parfaite de la musique aux paroles. Non pas qu'on réprouva l'innovation, dans laquelle, du reste, certains auteurs avaient précédé M. Zola, mais on reprocha non sans raison à l'auteur des *Rougon-Macquart* de n'avoir pas fourni au musicien une prose « d'essence lyrique ». Et cependant, les personnages de *Messidor*, appartenant à la classe des paysans, ne parlent pas le plus souvent leur idiome. En admettant que l'on ait pu approuver l'écrivain de les avoir fait s'exprimer dans une langue plus relevée qu'il ne convenait à des terriens, il eût fallu au moins que la prose fût établie dans des conditions de rythme, de souplesse, de charme propres à la musique.

Le talent de M. Bruneau lui permettait-il de vaincre les difficultés que lui présentait son librettiste? Ou, suivant quelques critiques, l'œuvre un peu rude et exempte de sentimentalité du romancier ne convenait-elle pas, au contraire, au tempérament vigoureux et nerveux du compositeur?

Ce problème est assez difficile à résoudre. Nous serions disposé cependant à croire que le plus mauvais livret, mis entre les mains d'un musicien de grand talent, peut devenir une œuvre intéres-

---

(1) Il est à remarquer que, dans le *Rêve* et l'*Attaque du moulin*, M. E. Zola eut pour collaborateur un homme de théâtre, M. L. Gallet, alors que, dans *Messidor* et l'*Ouragan*, l'auteur des *Rougon-Macquart* fut livré à ses propres forces.

sante, uniquement par le côté musical. La musique primera toujours le poème. Les imperfections de ce dernier disparaîtront souvent pour ne laisser venir en lumière que les belles pages du compositeur. L'important est que les situations soient bien tracées et que l'élément dramatique soit intéressant. Existe-t-il des livrets plus médiocres que ceux mis en musique par Ch.-Marie de Weber? Cette pauvreté a-t-elle empêché *Euryanthe* et *Obéron* d'avoir eu du succès, grâce à la magie de la musique (1)?

On est généralement trop enclin à attribuer l'insuccès d'un musicien au théâtre à la faiblesse de son collaborateur littéraire, qui courbe le plus souvent l'échine et ne réclame jamais; c'est une manière facile de donner au premier des circonstances atténuantes. Certes, un opéra ou un drame (peu importe le mot dans l'espèce) gagne à être écrit sur un poème captivant et bien charpenté. Lorsque les deux éléments sont admirablement combinés, le tout ne peut qu'être parfait. Mais il ne faudrait pas attribuer toujours la chute d'une pièce musicale à la modestie ou à la médiocrité du livret. Nombre d'auteurs ont choisi et approuvé ce « libretto », dont ils ont déclaré être absolument satisfaits. C'est le cas de M. Alfred Bruneau, qui ne cache pas son enthousiasme pour

---

(1) Il ne serait que juste de dire toutefois que, si *Euryanthe* et *Obéron* n'ont pas été joués aussi souvent que le *Freyschutz*, en France surtout, la faute en est à la médiocrité absolue des livrets de Mme de Chezy.

les œuvres de M. Emile Zola et avoue qu'il n'écrira jamais une ligne de musique sur des poèmes autres que ceux de son ami.

Voyons l'analyse du livret de *Messidor*. La scène se passe au pays de Bethmale, dans l'Ariège. Autrefois, les habitants du village vivaient du produit des paillettes d'or que charriaient les ruisseaux et qu'ils allaient vendre à la ville la plus proche. Mais l'un d'eux, Gaspard, plus industrieux et audacieux que les autres, comprit le parti qu'il pourrait retirer pour lui-même de cette richesse, et il établit une usine en amont du torrent. L'or fut ainsi accaparé par lui, et la misère ne tarda pas à être la compagne des malheureux habitants de la contrée.

Elle n'épargne pas la vieille Véronique et son fils Guillaume, que nous voyons dans leur chaumière au premier acte. De laveur d'or, ce dernier est devenu laboureur. Il travaille ferme et cherche à ensemencer le lit desséché du torrent; mais, en cette terre ingrate, la semence ne germe pas facilement et la moisson est lente à venir. Ce fut probablement cette détresse qui poussa Mathias, neveu de Véronique, un farouche sectaire, à fuir le pays pour aller chercher fortune au loin. Nous le voyons revenir aussi pauvre qu'avant son départ et encore plus haineux. Après avoir essuyé un refus d'embauchage à l'usine Gaspard, il vient demander l'hospitalité à sa tante, qui la lui accorde. Et nous voyons se reproduire dans la bouche de Mathias les vilaines et sottes tirades socialistes, que Véronique ne semble cependant pas approuver. Voici la légende, apprise par elle

dans son enfance, qu'elle raconte et qui explique la provenance de l'or dans le torrent : « Là-bas, parmi les grands rocs écroulés, au bout d'un long couloir que nul ne connaît, il est une salle immense, une cathédrale d'or où jamais vivant n'est entré. Et là, sur les genoux de la Vierge, l'enfant Jésus est assis. C'est lui, avec un rire de gamin joueur, qui, prenant à poignées le sable, le laisse retomber de ses petites mains divines dans l'eau claire de la source, éternellement. Et le sable se change en une poudre d'or qui s'en va au fil de l'eau, charriée dans tous les ruisseaux de la montagne. Mais, si quelqu'un trouvait le couloir, si jamais quelqu'un pénétrait dans la cathédrale d'or, tout disparaîtrait, s'écroulerait au fond de la terre, et il n'y aurait plus d'or, et les ruisseaux ne rouleraient plus d'or. »

A peine a-t-elle terminé ce récit, que l'usinier Gaspard entre dans la chaumière, soutenant sa fille prise de défaillance par suite de l'extrême ardeur du soleil. Véronique refuse durement le verre d'eau qu'implore Gaspard pour sa fille; mais Guillaume s'empresse de l'offrir à Hélène, qu'il aime. Après le départ du père et de la fille, Guillaume fait à sa mère la confidence de cet amour. Elle le juge impossible, étant convaincue que ce fut Gaspard qui précipita dans le gouffre son pauvre mari, que l'on rapporta un jour mutilé, tenant encore dans sa main crispée un fragment d'or, dont Véronique fit faire un collier devenu pour elle un talisman. On découvrira plus tard que le coupable fut précisément le farouche socialiste Mathias.

Au second acte, Guillaume se repose au pied d'un hêtre, dans le vallon stérile transformé par lui en un champ de culture. Hélène vient à passer, et le duo d'amour s'engage entre les deux jeunes gens. Mais quel duo ! Il y est parlé surtout de « fécondité », mot qui est une sorte de *leitmotiv* dont a abusé M. E. Zola dans le cours de son livret. Hélène, bien qu'aimant Guillaume, se demande si, comme tant d'autres, il ne convoite pas sa dot, et elle part laissant Guillaume désespéré. Peu à peu, le crépuscule est venu; les habitants du village, entraînés et convoqués par Mathias, ont décidé la destruction de l'usine de Gaspard; Guillaume se joindra à eux.

Voici la plus belle scène de l'œuvre, dans laquelle le musicien s'est élevé à la hauteur du librettiste : A la pâle lumière de la lune et sous les étoiles qui brillent au firmament, Guillaume, après le départ de la foule, ensemence son champ, et il chante : « O semence divine, vole, vole, tu es l'inconnu de demain; qui sait le triomphe que tu réserves à l'effort de mon travail? Pendant tout un hiver, la terre froide dormira, et peut-être pousseras-tu en une moisson débordante au soleil d'avril, dans le printemps triomphal ! »

Au début du troisième acte se déroulait le ballet *La Légende de l'or,* qui, après la répétition générale, fut reporté avant le premier en guise de prologue. Ce n'est point la partie réussie de la partition.

Mais Mathias et ses compagnons ont envahi l'usine; Guillaume, qui les accompagnait, se laisse attendrir par les supplications d'Hélène et abandonne les siens. Au même moment, le rocher de la

grotte s'écroule, la cascade se tarit. Véronique a pénétré dans la cathédrale d'or, et la prédiction s'est réalisée. Il n'y aura plus ni or, ni usine.

La partition de *Messidor* fut conçue dans le même esprit que celle du *Rêve*. Aux mélodies d'antan, M. Alfred Bruneau a substitué le récitatif expressif, traduisant les paroles avec autant de vérité que possible. Son orchestre, malgré certaines duretés déjà signalées, est intéressant et personnel. Bien que se servant du *leitmotiv*, le musicien, resté bien français, n'a rien emprunté à Richard Wagner, ni dans la phrase mélodique, ni dans les combinaisons de l'orchestre. Son œuvre est celle d'un sincère, qui va droit au but sans se soucier beaucoup (nous le croyons du moins) des critiques qu'elle peut soulever. C'est, en somme, un compositeur dramatique qui semble mieux réussir dans la peinture des sentiments puissants et violents que dans celle des effusions tendres ou gracieuses. Les deux plus belles pages de *Messidor* sont le *Chant du Semeur* au second acte et le *Chant du Berger* au quatrième (1). Elles suffiraient à établir la maîtrise du compositeur.

La déclaration, que formulait M. A. Bruneau dans le *Figaro* au lendemain de la première représentation, mérite d'être citée : « J'ai voulu écrire librement, sans souci de querelles d'écoles, une partition d'indépendance et de franchise, où, en toute fidélité, se reflète l'esprit de notre race, où le besoin d'imprévu et de nouveau, mais aussi

(1) M. Etienne Destranges a consacré des études d'un vif intérêt aux partitions de M. Alfred Bruneau ; elles sont à lire.

de raison et de belle clarté qui reste en nous, soit satisfait. »

Les interprètes à l'Opéra furent remarquables : MM. Alvarez (Guillaume), Delmas (Mathias), Renaud (le Berger), Mme Deschamps-Jehin (Véronique) et Mlle Berthet (Hélène).

* * *

Les compositeurs n'ont le plus souvent avec la nature qu'un commerce imaginatif. En rêve plutôt qu'en réalité, ils voient de vastes horizons. Combien précieuse serait pour eux une intimité de longue durée avec les immensités de la mer, les plaines à perte de vue ou les hautes cimes ! Ce sont les saveurs de la nature qui donnent une plus vaste envergure à nos idées ; l'esprit, retrempé dans la divine Maïa, y puise des forces nouvelles, un sentiment de vérité et de grandeur. Que d'artistes n'auraient point éternellement séjourné dans les bas-fonds, s'ils avaient pu vivre en elle ! Leurs chants en eussent été plus nobles.

M. Alfred Bruneau cherche à dérober à la nature quelques-uns de ses secrets, et, à la saison estivale, il quitte Paris pour aller s'installer sur les bords de l'Océan, à Pornichet, au Pouliguen ou à Sainte-Marguerite. Là, il savoure en toute liberté les spectacles les plus beaux que présente la mer. C'est dans cette région qu'il composa la majeure partie de l'*Ouragan*, drame lyrique en quatre actes, sur le poème de M. Emile Zola. Drame sombre s'il en fut, cet *Ouragan*, qui pourrait porter le sous-titre : « Trois femmes pour un marin. » Ecoutez plutôt la tempête qui rugit sur

les côtes de cette île imaginaire de Goël, comme elle a envahi les âmes de ses habitants ! Deux familles de pêcheurs résident en cette contrée, l'une représentée par les deux frères Richard et Landry, l'autre par Jeanine et Marianne. Les deux sœurs aimaient Richard, et Jeanine seule était aimée par les deux frères. De cette situation naîtra le conflit tragique traité par M. E. Zola. Richard s'est sacrifié et est parti pour les pays lointains, laissant Landry épouser Jeanine. Mais, pendant son absence, Landry est devenu un paresseux, un ivrogne qui maltraite sa femme. Dès le premier acte, il fait une scène à la malheureuse Jeanine,qui ne raccommode pas assez rapidement ses filets de pêche. Et elle pleure, la pauvre, songeant à Richard qu'elle aimait et auquel elle a dû renoncer pour complaire à sa sœur, jalouse et ambitieuse. Marianne rêvait, en effet, de régner sur Goël en anéantissant la pêcherie rivale, propriété de Richard et de Landry. C'est dans la scène entre les deux sœurs que se dévoile leur caractère : Marianne n'offre qu'un prix dérisoire des filets que raccommode Jeanine, et celle-ci, éplorée, rentre au logis, craignant d'être battue par son mari, alors que le vieux pêcheur Gervais s'écrie : « La pauvre femme! elle est désormais seule au monde. »

Mais un navire s'est abrité dans la baie de Grâce, « le paradis de l'île de Goël », où se dresse l'arbre géant d'amour et de refuge, lieu élyséen dont la végétation luxuriante ressemble plus à celle des tropiques qu'à celle des côtes de Bretagne. Du navire est débarqué Richard, que la

BIBLIOTHECA

tempête ramène en son pays avec la petite Lulu, « la fille adoptive de son cœur ». (Après Jeanine et Marianne... Lulu!) Les voici tous les deux arrivant sur la côte âpre et dure, pays natal de Richard. Gervais reconnaît son ancien patron, et Lulu s'éloigne.

Jeanine, sortant de sa maison, aperçoit Richard, saute à son cou, poussant un cri de détresse et laissant pressentir ses misères. Au même instant arrive Landry, menaçant de battre sa femme. Richard se fait reconnaître de son frère et s'interpose. Jeanine s'enfuit, alors que l'ouragan éclate dans toute sa violence.

Au deuxième acte, un joli et poétique décor de la baie de Grâce. Jeanine est couchée sur la mousse au pied de l'arbre géant, et Lulu est près d'elle, veillant. A son réveil, elle lui fait confidence de son amour pour Richard. Mais Marianne, à la recherche de sa sœur, surgit tout à coup et veut la ramener à sa demeure. Sur le refus de Jeanine, elle s'éloigne. Alors, entre Richard et Jeanine se développe un long duo très sensuel, sous la protection de l'arbre, qui chante les délices de l'amour, et les deux amants s'étreignent violemment. Landry, amené par Marianne, les surprend et jure de se venger. Cette nuit, il les tuera. Pourquoi pas immédiatement?

Elle est terrible, cette nuit, dans laquelle la tempête ne cesse de rouler son tonnerre, où les lamentations des femmes se font entendre au loin, où le vieux Gervais, s'agenouillant, clame : « O Dieu de bonté et de miséricorde, rends-moi mon petit Pierre, rends-moi mon petit Jacques. » (Troi-

sième acte.) Et Marianne, seule dans sa demeure, veille anxieuse. Ce n'est point ses barques dont le sort l'inquiète. Peu lui importe que l'ouragan renverse la maison : l'ouragan est dans son cœur. On frappe à la porte. Landry entre échevelé, méconnaissable, à moitié fou : « Jalouse, dit-il à Marianne, toi, jalouse? Mais tu ne connais pas la brûlure de la chair, le goût puissant des lèvres... Ne dis pas que tu es jalouse! » Il se cache, attendant que Richard descende de sa chambre pour le tuer. Marianne le verra encore une fois et tentera de le sauver; mais elle échoue. Au moment où Landry va se précipiter sur son frère, qui refuse de se défendre, Marianne se ravise, et c'est elle qui plonge le couteau dans le dos de Landry, qui tombe mort. Jeanine a assisté à toute cette scène sans dire un seul mot. Lorsque Gervais arrive, annonçant la mort en mer de ses deux petits-fils, il se trouve en face du cadavre de Landry. « Ce n'est pas moi qui l'ai tué, c'est l'ouragan! » s'écrie Marianne.

Comment se dénouera le drame au dernier acte? Richard, en présence de la douleur de Marianne, qui veut d'abord s'opposer au départ de Jeanine, laissera les deux sœurs régner sur l'île de Goël et repartira avec Lulu. La toile tombe sur ces paroles de Richard : « Adieu, adieu à jamais, pour l'éternel voyage, pour l'infini des mers! »

La simple lecture de cette brève analyse laisse entrevoir les faiblesses du poème. La plus frappante est la teinte presque uniformément sombre de la pièce. Le drame humain ne se compose pas que de misères; il y a aussi les joies. A côté de

l'ombre, la lumière! Cette constante préoccupation chez M. Zola de faire toucher du doigt les laideurs de l'humanité est une grave erreur. Au théâtre, ces laideurs apparaissent peut-être plus encore que dans le roman, eu égard au relief que leur donne la mise en scène. *Messidor* n'était pas une pièce gaie; l'*Ouragan* semble encore plus « enténébré ».

Nous ne signalerons pas les invraisemblances que l'on rencontre à chaque page du poème en prose de M. Zola. Il pourrait nous répondre que, tout en faisant de la réalité, il a voulu côtoyer la légende! Cette mixture semble difficile à absorber. Le personnage de Lulu est surtout peu admissible; le nom n'est du reste guère musical, et, comme il le fait revenir à satiété, il devient agaçant.

Comment admettre également que Richard et Jeanine, dont l'amour l'un pour l'autre était si violent, ne quittent pas ensemble l'île de Goël? Lulu ne semble avoir été inventée que pour permettre à l'auteur de dénouer une situation inextricable. Et le public nous donne raison, car il a légèrement souri, au dernier acte, en voyant Richard abandonner Jeanine pour refaire avec sa Lulu « l'éternel voyage ».

M. Alfred Bruneau a dû mettre sa partition à l'unisson de ce drame noir. Il l'a fait, disons-le hautement, avec une grande habileté, avec une belle maîtrise. La sincérité chez lui est grande : nul désir d'une concession malsaine au gros public, volonté très marquée de donner une unité au drame par l'emploi de thèmes qui se marient, se déforment incessamment. Sa symphonie

vocale et instrumentale chante, pleure, devient puissante ou caressante avec les nécessités du drame. Ce ne sont plus des airs séparés que l'on peut étiqueter, mais c'est la mélodie infinie qui court tour à tour vive, grave, triste, violente. L'orchestration est devenue plus souple, et, malgré quelques duretés existant encore dans les cuivres et certains accompagnements trop persistants et touffus confiés aux vents, on peut dire que l'habileté du musicien, comme celle du dramaturge, s'affirme de plus en plus. On perçoit tout de suite cette maîtrise dans les préludes, qui sont de toute beauté. Le premier surtout, dont le thème principal est reproduit au dernier acte, donne une impression de grandeur que l'on ne saurait trop louer et que l'on percevra plus complètement encore lorsqu'il sera exécuté dans les grands concerts.

Si l'on avait une critique à adresser à M. Bruneau ce serait peut-être d'avoir trop négligé le développement de la phrase musicale, de l'avoir trop morcelée, au profit d'une déclamation s'appliquant servilement au mot. On désirerait de temps à autre quelques larges envolées qui viendraient enlever au « *parlante* » l'impression de monotonie que l'on ressent quelquefois, malgré l'intérêt de l'orchestration et la sincérité de l'expression dans les voix.

Bien qu'il soit difficile de détacher de l'ensemble telle ou telle partie, on pourrait signaler le début fort poétique du premier acte, avec le chant expressif de Jeanine soutenu par une belle orchestration; puis la scène entre les deux sœurs. Au deuxième, le chaleureux duo d'amour et la mélo-

die de l'arbre tutélaire. Au troisième, l'impression terrifiante de la tempête mêlée aux lamentations des femmes et de Gervais, surtout la scène de la jalousie, si bien mise en valeur par M. Maréchal. Et, au quatrième, le chant calme de Marianne, regardant les barques s'éloigner, alors que se font entendre au loin les matelots s'apprêtant à reprendre la mer.

L'interprétation fut remarquable. Au premier plan, il fallait placer Mme Jeanne Raunay, qui déploya tous ses moyens de tragédienne vibrante, de cantatrice et de musicienne hors ligne. Avec Iphigénie, elle fut déesse ; avec Jeanine, elle fut humaine. Malgré la pauvreté de son costume, elle était la femme aux lignes délicieusement fines et belles. Mlle Delna se montra très dramatique dans le rôle de Marianne. D'un réalisme effrayant, M. Maréchal fut un Landry très émouvant et brutal ; sa voix porta admirablement. On n'eut que des éloges à distribuer à M. Bourbon (Richard), un nouveau venu à l'Opéra-Comique, et à M. Dufrane, faisant un vieux pêcheur très touchant. L'organe de Mlle Guiraudon laissait bien un peu à désirer ; elle réussit cependant dans le rôle exotique de Lulu.

C'est avec l'intelligence dont il est coutumier que M. A. Carré monta l'œuvre de MM. Zola et Bruneau, qui vit le feu de la rampe le 29 avril 1901.

L'orchestre était habilement dirigé par M. Luigini (1).

---

(1) La plupart des œuvres de M. A. Bruneau ont été montées à l'étranger et en province, notamment à Bruxelles et à Nantes.

* * *

M. Alfred Bruneau remplaça, comme critique musical, au *Gil Blas*, le regretté Victor Wilder. On pouvait s'attendre à une critique entachée de partialité, mordante, violente même, sabrant vigoureusement le passé. Il n'en a rien été : l'auteur du *Rêve* a su très habilement donner à sa critique la finesse, le charme, l'urbanité d'un vieux et aimable routier, rompu aux difficultés du métier. Ses appréciations sont écrites en une langue claire et harmonieuse; elles offrent souvent des aperçus aussi éloignés de la banalité que marquées au coin de l'originalité. Il est bien certain que, suivant notre thèse, M. A. Bruneau ne se trouvait pas placé dans les conditions d'indépendance voulue pour juger ses confrères; il faut reconnaître qu'il a mis tant d'esprit et de sagesse dans les sentences prononcées par lui, que l'on oublie quelque peu la délicate situation dans laquelle est placé un compositeur écrivant sur la musique des autres. Sa manière de comprendre l'art au théâtre ne l'a-t-il pas cependant empêché de rendre justice à l'œuvre de M. Vincent d'Indy ? Le compositeur français qui a écrit la *Trilogie de Wallenstein* ne peut être considéré uniquement comme un disciple de Richard Wagner.

M. Alfred Bruneau a tenu la plume de critique au *Figaro*, où il succéda à Charles Darcours.

Obéissant à la coutume qui a prévalu depuis quelques années pour les musicographes de réunir en volumes les articles parus au jour le jour dans les journaux et les revues, M. A. Bruneau a fait

paraître, en 1900, *Musique d'hier et de demain*, et, en 1901, *La Musique française*.

Grand admirateur de l'œuvre de Richard Wagner, le critique musical du *Figaro* a souvent montré, dans ses articles, quel danger il y avait pour la jeune école à suivre de trop près le système du grand rénovateur du drame lyrique, à lui emprunter non seulement ses formules, mais encore sa palette orchestrale. « Aucun de nos musiciens, aucun, entendez-vous, n'a échappé à son influence, excellente pour ceux qui ont su rester des créateurs, néfaste pour ceux qui sont devenus des copistes, et nos foules, après tant de vaines querelles, ont été conquises, d'un coup, dans l'affolement des splendeurs révélées ou devinées. Que l'art wagnérien soit d'essence éternelle, que Richard Wagner ait sa place marquée dans l'avenir à côté de Bach, de Mozart, de Beethoven, ses glorieux ancêtres, nul n'en doute et moi moins que quiconque, mais j'estime que la religion wagnérienne, qui est une chose bien différente, « bat son plein » aujourd'hui, et je pense, à mon tour, que son déclin est proche. On peut donc prévoir quelles seraient pour le drame lyrique français les conséquences de ce déclin, qui permettrait à nos compositeurs de secouer un joug funeste, de dégager leur personnalité, de reprendre leur entière liberté, de retrouver un théâtre et un public (1). »

Dans ses œuvres théâtrales, M. Alfred Bruneau

---

(1) *Musique d'hier et de demain* « Renouveau », pages 219 à 228.

a prêché d'exemple et a mis sa théorie en pratique. Certes, l'auteur du *Rêve*, de l'*Attaque du moulin*, de *Messidor*, de l'*Ouragan*, s'inspire en une certaine mesure du système wagnérien; il lui emprunte ses grandes lignes, surtout les thèmes caractéristiques ou conducteurs. Mais son écriture diffère absolument de celle de Richard Wagner; sa mélodie n'évoque aucun souvenir et elle est bien à lui. En profitant des heureuses innovations du maître de Bayreuth, M. Alfred Bruneau n'a fait que suivre l'exemple de plusieurs de ses prédécesseurs, qui adoptèrent, sans la copier, la belle et noble méthode de Gluck. Sans l'auteur d'*Alceste*, Méhul aurait-il écrit *Joseph?*

Il n'est pas douteux qu'à la suite de l'évolution considérable qui s'est faite non seulement dans l'art symphonique, mais encore dans l'opéra et l'opéra-comique, nos compositeurs, qui furent hypnotisés par le drame wagnérien, se ressaisiront le jour, peut-être prochain, où ils sentiront la nécessité de revenir à une langue plus simple, plus claire. Au contact de Berlioz, de Wagner, de César Franck, leur orchestre aura gagné en science, en richesse, en puissance, — leur œuvre scénique en vérité, en noblesse. Mais, lorsque la grande explosion wagnérienne sera arrivée à son apogée, quand le fanatisme, qui ne s'est déclaré si violent qu'en raison de l'obstruction qui fut faite dès le début à Richard Wagner, n'aura plus sa raison d'être, que les esprits seront plus assagis, tous, auteurs et public, auront une intuition plus nette de ce que devra être le drame français. L'union heureuse des muses française et alle-

mande aura porté ses fruits. Nos qualités de race reprendront le dessus. MM. Alfred Bruneau et G. Charpentier ont déjà inauguré le système qui prévaudra par la suite.

Aussi, lorsque *Louise*, l'œuvre très personnelle de M. Gustave Charpentier, apparut sur la scène de l'Opéra-Comique, M. Alfred Bruneau la salua comme un spécimen de l'art nouveau « éminemment français » :

« Voici une des manifestations d'art les plus curieuses, les plus significatives et j'ajoute les plus belles qui se soient produites au théâtre depuis longtemps. Son triomphal succès aidera, je pense, nos jeunes compositeurs à vaincre l'espèce d'hésitation, assez naturelle en somme, dont ils témoignent aujourd'hui.

» Deux routes infiniment dangereuses s'ouvrent devant eux. La première a été parcourue en tous sens par les imitateurs de Richard Wagner, qui n'y ont trouvé que chagrins et déceptions. La seconde a été suivie par les partisans du « fait-divers » lyrique, lesquels croyant réagir contre les influences étrangères, se sont appliqués à n'écrire que des pièces d'action rapide et brutale, dénuées de la moindre philosophie, de la moindre poésie, pièces sans grandeur ni portée, aussi inutiles et fâcheuses en leur genre que les très déplorables pastiches.

» M. Gustave Charpentier s'est bien gardé de prendre telle ou telle de ces routes. Créateur original, n'obéissant qu'à sa fantaisie, passionné de vérité et d'idéal — l'un ne va pas sans l'autre, d'ailleurs, — il s'est élancé sur les libres chemins.

N'éprouvant d'émotion que de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, il choisit ses sujets dans la vie moderne, mais il les élargit, les élève, les rend essentiellement musicaux par le symbole (1). »

Dans ce même volume où fut inséré l'article élogieux sur *Louise* de G. Charpentier, l'auteur du *Rêve*, parlant du drame lyrique français, conclut ainsi : « Oh ! ma patrie française, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi ! Combien je dois aimer le peuple français, qui, aujourd'hui encore, en sa virilité, éprouve, de la joie et de la beauté, les mystérieux frissons qui firent toujours tressaillir son cœur ! Ah ! l'éternelle fertilité française ! Quel bonheur j'éprouve à être Français ! »

C'était la réponse à ce qu'écrivit Richard Wagner, lorsqu'il édifia son œuvre de conception foncièrement allemande : « Oh ! ma patrie allemande, combien je dois t'aimer, combien je dois m'exalter pour toi ! Combien je dois aimer le peuple allemand, qui, aujourd'hui encore, croit au merveilleux de la plus naïve légende ; qui, aujourd'hui encore, en sa virilité, éprouve les doux, les mystérieux frissons qui firent tressaillir son cœur pendant sa jeunesse ! Ah ! l'aimable rêverie allemande ! Quel bonheur j'éprouve à être Allemand ! »

Les extraits que nous venons de donner des deux ouvrages littéraires publiés par M. Alfred Bruneau semblaient nécessaires pour mettre

(1) *La Musique française*. Dans les théâtres : *Louise*, pages 153, 154.

mieux en relief son esprit, toute sa raison d'être. Le compositeur qui écrit sur son art avec une telle franchise se met pour ainsi dire à nu. On aurait pu encore choisir dans ses écrits telles ou telles pages dans lesquelles il a cherché à révéler le sens de l'évolution musicale au XX^e^ siècle ; mais nulles ne sont plus significatives que celles citées ci-dessus. Ce serait toutefois une lacune que de ne point mentionner le très remarquable rapport présenté par lui au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts au nom de la Commission des grandes auditions musicales de l'Exposition universelle de 1900.

Bien que les dix grands concerts officiels organisés au Palais du Trocadéro en 1900 dans le but d'exposer un résumé de la musique française depuis ses origines jusqu'au XX^e^ siècle n'aient pas produit le résultat que l'on en attendait et que, faute d'un choix judicieux, plusieurs des œuvres exécutées n'aient pas eu le succès sur lequel on comptait, il n'en est pas moins certain que la place occupée par l'art musical de notre pays à la dernière Exposition universelle fut assez nettement déterminée.

Passant en revue rapidement ce qui fut fait pour la musique dans les expositions universelles, depuis celle de 1855 jusqu'à celle de 1889, M. Alfred Bruneau a donné un long exposé des manifestations musicales à Paris, au Palais du Trocadéro, en 1900 ; et, adoptant l'ordre chronologique, ce qui n'avait pu être exécuté pour les auditions musicales, il a très habilement donné le développement de la musique française depuis ses origines

jusqu'à nos jours. Lorsqu'après avoir bien parlé du vieux maître Adam de la Halle, qui, avec le *Jeu de Robin et de Marion,* fixa la forme du genre « éminemment français », il arrive à exposer ce que furent les maîtres des XV^e^ et XVI^e^ siècles, les Clément Jannequin, Josquin de Prés, Claude Goudimel, on eût été heureux de trouver dans son rapport le nom de celui qui a entrepris ce travail colossal consistant en la réédition de toutes les œuvres des maîtres de la Renaissance française, M. H. Expert. C'est un oubli semblable à celui dont se rendent malheureusement si souvent coupables ceux qui, ayant à parler d'une époque de l'art musical ou de ses représentants, omettent de signaler les travaux faits par leurs devanciers et surtout par leurs contemporains.

Nous citerons la belle conclusion du rapport de M. A. Bruneau : « Nous avons vu la musique française sortir du sol même du pays, s'élever peu à peu vers la lumière, prendre à la vie des êtres et des choses sa robustesse et son originalité. Si j'ai consacré la plus large place de ce rapport à nos ancêtres, c'est que, à mon sens, il y a autant de beauté en leurs leçons qu'en leurs productions ; c'est que, par leurs œuvres et par leurs actes, ils ont constamment défendu les idées de progrès, de raison, de liberté et de bravoure qui serviront à l'inévitable évolution des arts ; c'est qu'ils représentent à mes yeux aussi bien la tradition que l'innovation, car chacun d'eux a ajouté sa trouvaille à l'héritage de ses pères, héritage que nous, leurs fils, nous devons augmenter à notre tour. Or, nous possédons aujourd'hui, je suis fier de le dire, des

compositeurs de théâtre, des symphonistes en nombre énorme et d'indiscutable valeur devant qui s'ouvre, mystérieux sans doute, mais superbe, le XX^e^ siècle avec la vie de plus en plus intense qu'il va prendre à toute la vie déjà vécue. La vie, la nature, la vérité seront certainement leurs trois éducatrices, leurs trois conseillères. Comme nos grands musiciens de jadis, ils seront donc, je l'espère, les musiciens de la vie, de la vie de leur temps, de leur pays; les musiciens de la nature charmante, adorable et féconde; les musiciens de la vérité, tôt ou tard triomphante. Comme les Adam de la Halle, les Clément Jannequin, les Rameau, les Gluck, les Méhul, les Berlioz et les autres, ils se mettront, je veux le croire, tout entiers en leurs chants et, comme leurs prédécesseurs, ils ne périront pas; ils entreront dans l'immortalité, puisque, de la sorte, ils laisseront à leurs successeurs le meilleur de leur âme, de leur esprit, d'eux-mêmes. Rien ne les empêche maintenant de s'affirmer, d'aller de l'avant, de marcher de conquête en conquête. Le terrain, un instant encombré, est déblayé, prêt à être ensemencé pour les récoltes prochaines. Qu'ils entrent vaillamment dans l'inconnu de ce XX^e^ siècle, dont ils seront peut-être les héros, et que, à l'exemple des vieux, travaillant en la dignité et l'espérance, ils s'inspirent de notre terre généreuse et fertile, de notre doux ciel affectueux, des bonheurs ou des tristesses de l'existence, bien aimée malgré tout. Ce m'est une joie profonde, je l'avoue, après avoir payé en ces pages le tribut de gratitude dû aux maîtres, de saluer ici la jeune génération de France

que la gloire attend et de lui souhaiter bon départ, heureux labeur, noble victoire, dans toujours plus d'indépendance, de courage, de foi, de tendresse, de clarté, d'humanité et de beauté ! »

* * *

Le musicien, nous entendons le créateur qui pratique exclusivement le culte de la Beauté, vit en une sorte de rêve, qui le plonge en des délices ignorées par le simple mortel. Voilà la contre-partie d'une vie souvent semée d'écueils ! Il est heureux autrement que nous, car il vit en un monde idéal qui l'enlève souvent aux misérables préoccupations de l'existence. Il joue avec les notes comme nous jouons avec les mots : songe encore plus brillant que le nôtre. Avec sa haute probité artistique, sa belle sincérité et la poursuite d'un noble but à atteindre, M. Alfred Bruneau s'est créé un royaume lointain, où ne parvient pas le bruit des critiques plus ou moins bienveillantes émises sur son œuvre. Lorsqu'il écrivait, à propos de l'esprit ombrageux de Méhul : « Que de pauvres hommes, hélas ! se torturent sans songer que, en art, le succès obtenu n'est rien, que l'effort accompli est tout », il semblait laisser entendre qu'il mettait en pratique la thèse chère à Flaubert et aux artistes véritablement dignes de ce nom. L'auteur du *Rêve* n'est pas touché par l'insuccès. Peu lui importe l'attaque, même un peu vive. Il sait que ses partitions à tendances nouvelles ne plairont pas de suite à la foule ; il a foi sinon en leur avenir, du moins en la bonté de la cause qu'il défend.

Chevalier de la Légion d'honneur depuis l'année 1895, M. Bruneau, bien que d'apparence chétive, a mené vaillamment de front ses travaux de compositeur et de critique. Ses traits, les yeux surtout, pleins de malice, respirent la plus vive intelligence. C'est une personnalité qui s'est rapidement révélée. Si elle attira à elle des sympathies, c'est qu'elle a su s'émanciper et qu'elle n'a jamais été en contradiction pratique avec ses doctrines.

Avec Gustave Charpentier, Alfred Bruneau aura posé la première pierre de l'édifice nouveau élevé à la gloire de l'opéra-comique transformé. Il a deviné que le mouvement actuel en musique n'était que la suite de la grande période romantique dont Sainte-Beuve a dit « qu'un souffle général passait sur les âmes, qu'un souffle embrasé passait sur les lèvres ; qu'il y avait, entre tout ce qui éclata ou ce qui s'essaya de nouveau alors dans l'art..... affinité, sympathie naturelle, fraternelle, courant rapide, électrique, le vrai signe des rénovations nécessaires et légitimes ».

CATALOGUE DES ŒUVRES

D'ALFRED BRUNEAU

Op. 1.	Deux pièces pour violoncelle (1877) . .	Girod.
» 2.	*Jeanne d'Arc*, scène lyrique (1878) . . .	id.
» 3.	Cinq mélodies (1879).	id.
» 4.	*Geneviève*, cantate de prix de Rome (1881).	id.
» 5.	Romance pour cor (1882)	Hamelle.
» 7.	*Léda*, poème antique (1882)	(Non publié).
» 8.	Romance pour flûte (1883)	Hamelle.
» 9.	Ouverture héroïque (1883)	(Non publié).
» 10.	*La Belle au bois dormant*, poème symphonique (1884)	(Non publié).

Op. 11.	Trois mélodies (1885).	Leduc.
» 12.	*Kérim*, drame lyrique en trois actes (1886).	Choudens.
» 13.	*Les Bacchantes*, ballet en deux actes et trois tableaux (1887)	(Non publié).
» 14.	*Penthésilée*, poème symphonique avec chant (1888)	Choudens.
» 15.	*Requiem* pour soli, chœurs, orchestre et grand orgue (1889)	Dupont.
» 16.	*Le Rêve*, drame lyr. en quatre actes (1890).	Choudens.
» 17.	Dix *Lieds* de France (1891)	id.
» 18.	*L'Attaque du moulin*, drame lyrique en quatre actes (1893)	id.
» 19.	Six chansons à danser (1894)	id.
» 20.	Trois *Lieds* de France (1896)	Dupont.
» 21.	*Messidor*, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux (1897).	Choudens.
» 22.	*L'Ouragan*, drame lyrique en quatre actes (1901)	id.

ALBERT CARRÉ

S'il est un directeur qui soit arrivé en son temps à la tête d'un théâtre comme celui de l'Opéra-Comique, c'est bien M. Albert Carré. Aux situations nouvelles, il faut des hommes nouveaux. Insensiblement, par la force des choses qui amène des modifications incessantes dans l'élément producteur, l'Opéra-Comique avait des tendances à se transformer en théâtre lyrique. Les œuvres de l'ancien répertoire, dont on ne conteste ni la valeur, ni l'opportunité pour l'époque à laquelle elles apparurent et qu'il est inutile de combattre pour mieux affirmer la vitalité de l'école nouvelle, avaient fait leur temps. Bien qu'un certain public leur restât fidèle, elles n'obtenaient plus la faveur des artistes et des amateurs, qui pensent à juste titre que l'art ne doit pas être immuable. Ces pièces, mélange hybride de musique et de parler, devaient, en un temps plus ou moins rapide, laisser la place à des compositions dans lesquelles la musique restait seule en jeu et où l'élément dramatique allait jouer un rôle plus important. Il ne faut pas l'oublier du reste, la transformation très marquée qui s'est

produite en France dans l'art musical (opéra, opéra-comique, symphonie) en la dernière moitié du XIXe siècle ne s'est pas cantonnée dans cet art (1). Examinez les ouvrages de poètes ou lettrés, tels que Leconte de Lisle (1820), G. Flaubert (1821), les de Goncourt (1822 et 1830), Renan (1823), Taine (1828) jusqu'aux Anatole France (1844), Guy de Maupassant (1850), P. Bourget (1852)... ; jetez un coup d'œil sur les toiles des peintres, depuis Corot (1796), Delacroix (1799), Diaz (1809), Troyon (1810), Théodore Rousseau (1812), Millet (1814) jusqu'à Gustave Moreau (1826), Manet (1833), Fantin-Latour (1836)... ; regardez les statues des maîtres sculpteurs, depuis Rude (1784), David d'Angers (1788), Frémiet (1824), Paul Dubois (1829), Falguière (1832) jusqu'à Dalou (1838), Rodin (1840), Barrias (1841), Mercié (1845)..., vous constaterez une transformation de l'art en général.

Ce qu'elle nous donnera en musique comme résultat, nous l'ignorons, n'ayant certes pas le don de seconde vue. Mais ce que nous devons constater, c'est que la nouvelle école est, dans sa manière de comprendre l'art, en désaccord avec l'école qui l'a précédée. L'art des Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Ed. Lalo, surtout des César Franck, Vincent d'Indy, Fauré, Charpentier, s'éloigne de

(1) Les noms des hommes de lettres, peintres, sculpteurs, musiciens cités par nous ne peuvent être qu'une indication fort restreinte de l'évolution qui s'est produite dans les diverses branches de l'art en France au XIXe siècle. Nous ne pouvions faire davantage sans sortir de notre sujet.

plus en plus des traditions anciennes. La sensibilité des jeunes musiciens s'est étendue, développée, raffinée; la part de l'élément pittoresque et descriptif est devenue plus importante. La forme a dû suivre l'idée; pour donner à la pensée nouvelle une traduction musicale, il fallait une orchestration plus riche, plus délicate. Il ne s'agissait plus ici de la belle ordonnance classique; une notation autre s'imposait. Déjà, Hector Berlioz avait jeté une violente perturbation dans la symphonie, et son influence sur le développement artistique fut considérable. A sa suite, l'école française se dirigea vers de nouveaux buts; elle y fut d'autant plus entraînée qu'elle trouva un appui chez les directeurs des grands concerts, qui accueillirent les jeunes et les incitèrent à produire des œuvres dans lesquelles l'élément symphonique devait avoir un rôle important. Dans ces grandes assises musicales, l'école française se trouva en contact avec celle d'outre-Rhin; elle souhaita marcher sur ses traces. Aussi le mouvement ne fit-il que s'accentuer jusqu'au jour où un professeur de haute rhétorique apparut avec un monde sonore absolument neuf. La langue de César Franck, répondant aux aspirations d'une partie de la jeunesse, fut apprise avec enthousiasme. Dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, M. Paul Bourget cite avec complaisance cette tirade que les frères de Goncourt ont mise dans la bouche d'un étranger, géant à la douce figure, assistant à une scène de souper dans le roman de *La Faustin* : « La langue française me fait l'effet d'un espèce d'instrument dans lequel

les inventeurs auraient bonassement cherché la clarté, la logique, le gros à peu près de la définition, et il se trouve que cet instrument est, à l'heure actuelle, manié par les gens les plus nerveux, les plus sensitifs, les plus chercheurs de la notation des sensations indescriptibles, les moins susceptibles de se satisfaire du gros à peu près de leurs bien portants devanciers. » Ce passage, qui explique les raisons d'être du style des de Goncourt, n'est pas moins clair pour définir le style de la jeune école musicale française. Quelles que soient les exagérations qui ont pu résulter de cette éducation franckiste, jointes à celles que suscita encore plus impérieusement l'invasion fulgurante du *leitmotiv* wagnérien, il n'en faut pas moins constater que, si l'école française a perdu un peu en clarté, elle a en revanche gagné en poésie et en science. Elle aura enrichi sa palette orchestrale et préparé l'avenir.

Ces lignes n'étaient pas inutiles pour éclairer d'un premier reflet la figure d'un directeur qui, dès son arrivée au pouvoir, a manifesté, par ses paroles comme par ses actes, l'intention de ne pas faire retour en arrière et de suivre le mouvement.

* * *

Avant de déterminer nettement les préoccupations, les goûts artistiques de M. Albert Carré ainsi que ses tendances en matière de direction théâtrale, jetons un coup d'œil sur sa carrière assez bien remplie, bien qu'il ne soit âgé que de quarante-huit ans.

Ce fut en Alsace, à Strasbourg, que M. Albert

Carré naquit le 22 juin 1852. Son père était un très honorable commerçant de la ville, chez lequel on aurait en vain cherché un penchant pour les arts qui eût pu aider à développer celui qui se trouvait en germe chez son fils. Mais, au point de vue de l'atavisme, il n'est pas inutile de constater que son grand'père maternel, Hepp, fut organiste au Temple neuf de Strasbourg et que son oncle n'était autre que le librettiste bien connu Michel Carré, qui fut le collaborateur de Jules Barbier. La guerre de 1870-1871 interrompit forcément ses études au Lycée de Strasbourg; il vint alors à Paris, entra au Conservatoire dans la classe de comédie au mois de novembre 1871, et, après des succès obtenus aux concours de 1872, 1873 et 1874, il enleva le second prix de comédie en 1874. (Il n'y eut pas de premier prix cette année-là.)

Aussitôt après, M. Albert Carré fait le volontariat d'un an. Ayant montré sous les drapeaux des qualités de discipline, d'énergie et d'intelligence, il fut nommé d'abord sous-lieutenant de réserve; puis, montant de grade en grade, il est actuellement chef de bataillon au 58e territorial.

M. Albert Carré débuta, en 1877, comme acteur au théâtre du Vaudeville, où il créa plusieurs rôles importants; son séjour y fut de sept années. En l'année 1884, il accepta la direction du théâtre de Nancy. Bien que son exploitation n'ait pas eu une durée de plus d'une année, la trace de son habile et actif passage fut marquée par la création, au théâtre même, des concerts de musique classique, pour lesquels il s'était adjoint le chef d'orchestre M. Brunel. La vieille noblesse lor-

raine boudait quelque peu le théâtre ; mais elle prenait plaisir à assister aux concerts dans lesquels étaient remises en lumière les belles œuvres symphoniques des maîtres. Ces jours de musique instrumentale, la place Stanislas avait un aspect des plus pittoresque. Au milieu de cet émerveillement de fer forgé et doré, travail délicat du XVIII^e siècle, qui entoure la place où trône la statue de Stanislas Leczinski, roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, stationnaient toutes les vieilles berlines d'antan qui avaient amené au concert l'aristocratie du pays nancéen. Aussi se croyait-on revenu à ce passé artistique si glorieux de la cité, qui conserve précieusement les souvenirs de ses enfants illustres, Jacques Callot, Isaac Sylvestre, César Bagard, le fin sculpteur des jolies boîtes et ouvrages en bois qui portent encore son nom; Clodion, Isabey, Jean Lamour, le merveilleux artiste en serrurerie..... et d'autres encore, dont, aujourd'hui, M. Emile Gallé est le digne successeur. L'innovation des concerts de musique classique à Nancy fut d'autant plus heureuse qu'elle eut une suite glorieuse. L'œuvre, transférée à la salle Poirel, est actuellement entre les jeunes et vaillantes mains de M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy.

De retour à Paris dans le cours de l'année 1885, M. Albert Carré s'associa avec son ancien directeur Raymond Deslandes pour l'exploitation du Vaudeville, et le lien ne se rompit qu'à la mort de ce dernier, survenue en 1890. Resté seul directeur jusqu'à la fin de 1893, il se signale par son flair à découvrir ce qui plaît au public, par son habileté

de metteur en scène, par la création d'un cours d'élèves et l'organisation des matinées du jeudi, que les jeunes auteurs furent les premiers à apprécier. Ses tentatives heureuses reçurent leur récompense : le 1er janvier 1893, la croix de la Légion d'honneur lui était donnée. Pendant son passage au Vaudeville, le cercle d'Aix-les-Bains lui confia sa direction artistique, et dans son programme figuraient les grands concerts, si bien dirigés par M. Edouard Colonne. Enfin, en 1894, M. Porel devint son *alter ego* au Vaudeville et au Gymnase ; l'association ne prit fin qu'en 1897.

C'est ici que se place un fait assez caractéristique. Le 12 août 1896, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts désignait M. Albert Carré pour se rendre en Allemagne et en Autriche dans le but d'étudier à fond l'organisation des scènes lyriques. Avait-on déjà des vues sur lui comme directeur de l'Opéra-Comique dans le cas éventuel où M. Carvalho viendrait à disparaître ? Toujours est-il que le choix fait par le ministre d'un intelligent comme M. Albert Carré fut des plus perspicace. Le rapport qu'il rédigea au retour de ses pérégrinations à travers les théâtres lyriques de l'Allemagne et de l'Autriche est celui d'un homme éminemment pratique et doué d'un esprit lucide. Dans ce document, nulle préoccupation littéraire, nul désir de recourir à des descriptions pittoresques, à des études de mœurs, mais des chiffres, des chiffres éloquents appuyant des observations brèves et justes. Savez-vous ce qui frappe avant tout le futur directeur de l'Opéra-Comique, lorsqu'il pénètre sur une scène allemande ?

« c'est l'ordre et le calme qui y règnent. Point de cris, point d'appels inutiles. Chacun est à sa place, enfermé dans le cercle étroit de sa fonction; et cette fonction s'adapte à celle du voisin, comme les pièces d'une machine s'emboîtent les unes dans les autres. C'est le triomphe de l'organisation. Rien n'est laissé au hasard; tout est prévu, réglé, mesuré, combiné à l'avance, et, si cette façon militaire de traiter les choses de l'art a de quoi nous surprendre un peu, du moins convient-elle à merveille au tempérament de nos voisins et à leur goût pour la discipline. » Nous verrons si M. Albert Carré, lorsqu'il prit la direction de la salle Favart, ne chercha pas, dans une certaine mesure, à faire l'application en son théâtre des méthodes d'ordre et de discipline qui l'avaient frappé sur les scènes d'Allemagne et d'Autriche.

Rien de plus instructif que ce rapport, dont voici les grandes lignes : Les théâtres lyriques des grandes villes d'Allemagne et d'Autriche-Hongrie sont théâtres de cour, placés sous la dépendance des grands maîtres de la cour et sous la direction effective d'un intendant, lesquels, ne participant ni aux charges, ni aux bénéfices de l'exploitation, reçoivent des traitements fixes. Les subventions sont variables, suivant l'importance des scènes : 1,125,000 francs pour l'Opéra de Berlin, 630,000 pour l'Opéra de Vienne, 600,000 pour les deux théâtres de Dresde... La ville la moins favorisée est Francfort, ancienne ville libre, dont le théâtre ne reçoit de la municipalité qu'un subside de 200,000 marks. La taxe exorbitante du droit des pauvres, qui frappe les scènes françaises, n'existe

pas en Allemagne, et, même en cas de déficit à la fin de l'année, les princes allemands, non contents de fournir des subventions, interviennent de leurs deniers. Ne vous étonnez donc pas de voir, chez nos voisins, le prix des places accessible à toutes les bourses, alors qu'en France il est le plus souvent inabordable. A l'Opéra de Paris, le fauteuil d'orchestre coûte, pris au bureau, *quatorze* francs et, en location, *seize* francs. Le chiffre le plus élevé qu'il atteigne en Allemagne est celui de *huit francs quarante centimes* (prix moyen) à Vienne; le moins élevé est celui de *trois francs soixante-quinze centimes* à Carlsruhe. Aussi l'abonné, en Allemagne, est-il légion! Il tient surtout à la variété des représentations. C'est la raison pour laquelle les théâtres d'outre-Rhin mettent en scène un si grand nombre d'ouvrages en une seule saison. Trois exemples : En 1895-1896, l'Opéra de Berlin a monté *soixante* ouvrages différents, l'Opéra de Vienne *soixante-quatorze* et celui de Francfort *quatre-vingt-huit*. M. Albert Carré donne la liste, pleine d'enseignement, des principaux ouvrages montés dans les centres musicaux de l'Allemagne ; puis il s'étend longuement sur l'organisation intérieure du théâtre, les tableaux de service si importants, la distribution des rôles, les répétitions, le personnel des exécutants et des non exécutants...

Un des points les plus faibles de nos théâtres lyriques est le recrutement des chœurs, qui sont composés d'éléments divers et disparates. A l'exception des chœurs formés au Conservatoire national de musique ou de ceux organisés par certaines sociétés particulières, notamment la

Schola Cantorum, il n'y a véritablement pas d'école supérieure du chant en France. On ne peut compter comme enseignement utile les études faites dans les orphéons, où les adhérents sont plus ou moins bien stylés au point de vue de la note, mais n'ont reçu véritablement aucune éducation musicale ; puis on les prend trop tard. Examinez de près les concours auxquels prennent part les sociétés chorales. Existe-t-il rien de plus triste, de plus banal que les morceaux exécutés par elles ? Au lieu de leur faire travailler spécialement, comme en Allemagne ou en Angleterre, les grandes pages des maîtres, Vittoria, Palestrina, J.-S. Bach, Hændel, Gluck, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Brahms..., on ne songe qu'à leur donner en pâture des chœurs écrits par MM. X, Y, Z en vue de l'effet à produire et de la médaille à décrocher. C'est le plus souvent pitoyable. Aussi qu'arrive-t-il ? Lorsque les directeurs des grands concerts ont le désir de monter tel ou tel oratorio, de faire exécuter telle ou telle partition où les voix ont un rôle important, ils ont mille peines à trouver des chanteurs assez habiles, assez musiciens pour les interpréter. En la plupart des cas, la réussite est faible. Supposez, au lieu de cela, que les sociétés chorales soient dirigées par des musiciens expérimentés et ayant le respect des nobles traditions : elles posséderaient un superbe répertoire, ce qui permettrait de les utiliser immédiatement pour l'exécution des œuvres des maîtres. Tout a été dit, du reste, sur le rôle effacé que jouent les orphéons en France, et la plupart de nos compositeurs les

ont condamnés. Autant par éducation que par instinct, les orphéonistes, en règle générale, restent à une distance très éloignée de l'art.

L'éducation des voix est comprise tout autrement en Allemagne. En ce qui concerne les théâtres, M. Albert Carré révèle les motifs pour lesquels les masses chorales sont si supérieures aux nôtres : « Chaque théâtre, en Allemagne, possède une école de chœurs. Les jeunes filles y sont admises à partir de quinze ans, les garçons à dix-sept ans. On leur apprend le solfège et les œuvres principales du répertoire. Les cours ont lieu le matin, de bonne heure, pour permettre aux élèves de continuer, avec leurs études artistiques, l'exercice de leur profession, chacun d'eux recevant néanmoins du théâtre une petite pension de six cents marks (sept cent cinquante francs) par année. Ce stage dure deux ans environ, au cours desquels les élèves sont employés souvent à renforcer les chœurs dans les ouvrages importants ou simplement à figurer. Ces services leur sont payés à part. Au sortir de l'école, ils passent un examen qui consiste en une lecture à première vue, et ils sont nommés choristes avec des appointements progressifs par année et une indemnité particulière par représentation. »

L'instruction des artistes de l'orchestre est également plus complète que chez nous; puis, pour les uns comme pour les autres, les besoins de la vie matérielle sont mieux assurés, et la certitude d'une retraite suffisante pour leurs vieux jours les attache davantage à leur profession.

M. Albert Carré s'est étendu sur les avantages

matériels qui sont garantis aux artistes, sur la considération dont ils jouissent, sur les principaux chefs d'orchestre. Puis, jetant un coup d'œil perspicace sur le budget d'un théâtre allemand, examinant de quels éléments se composent ses recettes et ses dépenses, il a terminé son étude par l'appoint de renseignements détaillés sur la construction et l'aménagement des théâtres, sur la disposition de la salle, de la scène et de ses dépendances.

La routine a voulu qu'en France, on ne sut jamais profiter des expériences acquises pour la construction et l'aménagement de nos théâtres, qui sont, en une multitude de détails, contraires au au simple bon sens.

Si, au lieu de conserver dans les cartons du ministère l'admirable et clair rapport de M. Albert Carré, on l'avait lu attentivement et étudié, on aurait pu faire bénéficier nos théâtres de certaines améliorations que l'art réclame depuis longtemps et que le public, malgré son amour pour les choses qui ne dérangent point ses habitudes, aurait fini par adopter avec enthousiasme.

Quoiqu'il en soit, M. Albert Carré rapporta de ce voyage au delà du Rhin des vues d'ensemble qui lui permirent de procéder aux réformes les plus utiles, lorsqu'il fut nommé directeur de l'Opéra-Comique le 13 janvier 1898.

L'ordre, la méthode, la discipline, voilà trois moteurs, indispensables dans toute administration, qui furent immédiatement adoptés à l'Opéra-Comique, et le nouveau directeur manifesta l'intention formelle de diriger *manu militari*. S'il

était actif, énergique, il avait le tact voulu, il possédait l'habileté nécessaire pour appliquer les réformes sans l'ombre de brutalité. La main était ferme, mais revêtue d'un gant de velours. Le personnel des choristes fut entièrement renouvelé; une école de chœurs fut créée et des voix jeunes remplacèrent peu à peu des éléments un peu trop anciens. Non seulement on demanda aux choristes de l'ensemble, de la justesse, du style, mais encore on exigea d'eux qu'ils prissent une part active à l'action scénique. Des examens furent établis pour les artistes de l'orchestre et on élimina ainsi certaines non-valeurs. En même temps, M. Albert Carré jetait les bases d'une caisse de retraite en prenant pour modèle celles qu'il avait vu fonctionner en Allemagne.

M. André Messager fut nommé chef d'orchestre, et il eut bientôt pour collaborateurs deux artistes éprouvés, MM. Luigini et Marty. M. Vizentini fut appelé à la direction de la scène. Un tableau de service indiquant les spectacles, les répétitions de la semaine, fut réglé sur le modèle de ceux qui existent à l'étranger, et il est distribué tous les samedis aux artistes et aux employés du théâtre. Les avertisseurs à lumière électrique de couleur rouge, placés près du souffleur, indiquant que l'acte va commencer, ont été appliqués sans nul doute d'après l'invention due à Rudolff, chef machiniste de l'Opéra de Vienne. Et nous ne mentionnons pas nombre d'autres innovations heureuses dues à l'intelligence et à l'expérience de M. Albert Carré.

Les décors, le costume, la figuration sollicitèrent vivement l'attention d'un homme qui avait étudié de longue date les rouages d'un théâtre et qui est de plus en plus persuadé qu'une mise en scène donnant autant que possible la réalité de la vie ou la poésie de la légende doit créer, autour de la pièce représentée, une atmosphère absolument vraie. Avec le besoin de fidélité, le souci de réalité qui se sont imposés dans les théâtres de comédie, avec les exemples qui nous sont venus de l'étranger, soit de Londres avec Irving, soit de Bayreuth avec Richard Wagner, il est devenu indispensable de préparer dans les théâtres lyriques une mise en scène en rapport avec l'idéal rêvé par le musicien. Aussi M. Albert Carré s'est-il entouré d'hommes les plus experts, tels que MM. Carpezat, Jambon, Amable, Jusseaume, Ronsin-Rubé, Ch. Bianchini, Multzer. La beauté des décors et des costumes d'*Orphée*, de *Louise*, de *Pelléas et Mélisande*, pour ne citer que trois exemples entre beaucoup d'autres, le succès qui a suivi ces tentatives, prouvent combien, aujourd'hui, le luxe des décorations s'impose et quelle importance on accorde très justement aux arts plastiques de la scène.

Comme nous l'avons déjà exposé, M. Albert Carré est un directeur à tendances nouvelles, qui n'aime pas piétiner sur place, mais désire au contraire aller de l'avant. « Quand une œuvre s'est imposée, qu'elle est devenue éternelle, comme telle ou telle partition de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Weber...., nous disait-il un jour, je l'admire et la respecte; elle doit faire

partie de mon répertoire. Mais, lorsqu'une œuvre n'a été que l'œuvre d'une époque et qu'elle ne peut même être réchauffée par des cordiaux puissamment administrés, elle ne m'intéresse plus. Je préfère porter mes efforts sur les créations des jeunes, dont il est permis d'attendre sinon des chefs-d'œuvre, du moins des pièces intéressantes. Et, je le répète, je considère comme un devoir de reprendre les grandes œuvres classiques, nationales ou étrangères, qui fourniront toujours des indications utiles à nos musiciens. »

Le tableau des pièces nouvelles et des principales reprises montées à l'Opéra-Comique depuis l'avènement de M. Albert Carré sera le plus éloquent plaidoyer qui puisse être établi en sa faveur.

VOICI LES PIÈCES NOUVELLES :

L'Ile du rêve	Raynaldo Hahn.	23 mars 1898.
Fervaal	Vincent d'Indy .	10 mai 1898.
La Bohème	G. Puccini . .	13 juin 1898.
Fidelio	Beethoven . .	30 décembre 1898.
L'Angelus	Baille	2 mars 1899.
Beaucoup de bruit pour rien.	P. Puget . . .	24 mars 1899.
Le Cygne (ballet) . . .	Ch. Lecocq . .	20 avril 1899.
Cendrillon	J. Massenet . .	24 mai 1899.
Javotte (ballet). . . .	C. Saint-Saëns .	23 octobre 1899.
Louise	G. Charpentier .	2 février 1900.
Le Juif polonais . . .	C. Erlanger . .	11 avril 1900.
Le Follet	Lefèvre . . .	1er mai 1900.
Hänsel et Gretel. . . .	E. Humperdinck.	30 mai 1900.
Bastien et Bastienne . .	Mozart . . .	9 juin 1900.
Iphigénie en Tauride . .	Gluck	juin 1900.
Phœbé	Gedalge . . .	4 juillet 1900.
La Marseillaise. . . .	Lucien Lambert.	14 juillet 1900.
Une Aventure de la Guimard	Messager . . .	6 novembre 1900.

La Fille de Tabarin . .	G. Pierné. . .	20 février 1901.
L'Ouragan	A. Bruneau . .	29 avril 1901.
Pelléas et Mélisande . .	Cl. Debussy . .	30 avril 1902.
La Troupe Jolicœur . .	A. Coquard . .	30 mai 1902.

Parmi les reprises, il faut citer : *Le Roi l'a dit*, *Zampa*, *Fra Diavolo*, *Joseph*, *Proserpine*, *La Servante maîtresse*, *L'Irato*, *Orphée*, *Les Pêcheurs de perles*, *Phryné*, *Le Rêve*, *La Basoche*, *Mireille*. Ajoutons que la mise en scène des œuvres importantes qui ne quittèrent jamais le répertoire fut entièrement renouvelée.

Et M. Albert Carré n'a pas entendu moins de cent partitions ! Au nombre de celles qui ont les plus grandes chances de voir le jour, on doit mentionner *Titania* de M. G. Hue.

La construction et l'agencement intérieur d'un théâtre ne l'ont point laissé indifférent. Nul n'a visité la salle de Bayreuth sans avoir été frappé des avantages qu'elle offre. D'abord, le théâtre doit être de moyenne grandeur; puis l'unification des places s'impose. Plus de loges d'où les spectateurs, placés à l'arrière-plan, ne voient ni n'entendent; plus de matériaux employés pour la construction, ni d'ornementations intérieures, nuisant à la sécurité et à l'acoustique. Un seul genre de places : des fauteuils d'orchestre convenablement espacés et simplement cannés, s'élevant graduellement, de telle sorte que tous les spectateurs puissent embrasser d'un seul coup d'œil la scène largement éclairée ; partout, des vomitoires laissant facilement écouler la foule après le spectacle; un orchestre s'abaissant à volonté, visible ou invisible suivant le caractère des pièces repré-

sentées (1) ; un éclairage habilement distribué dans la salle et sur la scène ; des systèmes perfectionnés pour la manœuvre des décors, suivant les derniers procédés imaginés au Burgtheater de Vienne, ou au Residenz-Theater de Munich, ou encore au Deutsches-Theater de la même ville, et nombre d'autres perfectionnements que tout le monde réclame aujourd'hui. Nos théâtres, sous se rapport, sont encore dans l'enfance de l'art.

M. Albert Carré est tellement persuadé que l'avenir est dans ces transformations radicales, qu'il a fait dresser le plan d'un théâtre idéal ; nous disons idéal, parce qu'il se passera bien des événements avant qu'on songe à mettre en pratique des innovations qui s'imposent.

* * *

Un document qui donne également du relief à la physionomie intellectuelle de M. Albert Carré, c'est la préface qu'il écrivit en tête des *Annales du théâtre et de la musique*, de M. Edmond Stoullig, pour 1899. S'occupant spécialement du prix Monbinne, il fait voir comment l'Académie des Beaux-Arts a agi contre la pensée même du testateur en rejetant, en 1900, l'œuvre de G. Charpentier, cet opéra-comique rajeuni, transformé : *Louise*.

« *Louise* avait été proposée pour le prix Monbinne par un groupe d'académiciens (peintres,

(1) Dans la belle salle de concert élevée par les ordres de la comtesse de Béarn en son hôtel de l'avenue Bosquet, tout l'orchestre s'abaisse ou s'élève à volonté au moyen de la pression hydraulique.

sculpteurs, graveurs et architectes) sensibles à toutes les formes de l'art, mais libres dans la question d'intérêt personnel et surtout en dehors des préjugés de profession et d'école.... La proposition reçut l'accueil le plus favorable en l'absence des membres de la section de musique.... Informés de ce qui s'était produit, les musiciens (de l'Académie) s'émeuvent. *Louise* est une œuvre révolutionnaire! Son succès est un scandale! Forme et fond, l'œuvre de Charpentier donne un violent coup de pioche dans l'édifice vermoulu du vieil opéra-comique. Il fallait parer au danger. A la séance suivante..., *Louise* resta sur le carreau. L'Académie n'avait pas voulu chagriner ses musiciens! »

Et ce jugement très critiquable de l'Académie l'amène à formuler les pensées les plus justes :

« Il n'y a rien, en art, de plus contraire au progrès, de plus dangereux et de plus stérile que la superstition des genres considérés comme des formes intangibles, comme des dogmes d'une religion immuable.

» Un genre n'est autre chose qu'un ensemble de procédés, lentement trouvés et perfectionnés, pour exprimer un état passager des mœurs et du goût, pour satisfaire une sorte de sentiments et de pensées se maintenant par l'habitude, mais que chaque génération modifie, transforme ou même détruit pour en former de nouveaux.

» L'artiste s'en sert comme d'un moule pour y couler son inspiration, mais c'est elle qui importe et non lui. Un moment arrive où le moule est fatigué et usé, où il n'en sort plus que des épreuves

sans relief, où il faut décidément le remplacer. L'originalité de chaque artiste, de concert avec le besoin que le public éprouve confusément, travaille alors à former un moule nouveau avec les débris de l'ancien, et, peu à peu, de l'effort commun, malgré les résistances de la routine, ce moule se trouve créé, pour durer plus ou moins longtemps et être, tôt ou tard, remplacé par un autre ; car, si l'Art est éternel, ses moyens d'expression changent incessamment. »

Malheureusement, les académiciens ne partageront jamais les idées de M. Albert Carré. Ils se refuseront toujours à comprendre qu'on ne remonte point un courant et que rien ne saurait arrêter l'évolution incessante en toutes choses. L'immutabilité en art serait la perte même de cet art. Si quelques personnes, attachées encore au passé, reviennent entendre le *Domino noir*, *Fra Diavolo*...., ce genre panaché de musique et de parlé, la foule jeune et ardente saluera comme un progrès *Carmen*, le *Roi d'Ys*, *Louise*. M. Albert Carré aurait été moins surpris de la décision des vieillards de la coupole, en ce qui concerne le prix Monbinne, s'il s'était rendu compte de la légèreté et du parti-pris avec lesquels l'Académie des Beaux-Arts octroie le plus souvent les divers prix dont elle a à faire la répartition.

La carrière de M. Albert Carré serait imparfaitement tracée si nous ne mentionnions pas ses très fines et charmantes œuvres théâtrales : *La Bosse du vol*, vaudeville en un acte, représenté en l'année 1879 à l'Athénée (plus de deux cents représentations) ; *Les Beignets du Roi*, musique de Ber-

nicat, joués, en 1882, à l'Alcazar de Bruxelles, puis donnés à Paris aux Menus-Plaisirs en 1888, sous le titre nouveau de : *Les Premières Années de Louis XV* (musique de Bernicat et de Messager) ; *L'Amour en livrée*, à l'Eldorado (1883) ; *Le Docteur Jojo*, comédie en trois actes, joué plus de cent fois au théâtre Cluny (1888) ; *La Basoche*, opéra-comique, musique de Messager, qui, en 1890, remporta un si vif succès à l'Opéra-Comique et a été repris en novembre 1900 sur la même scène ; *La Souricière*, comédie en trois actes, en collaboration avec Al. Bisson, donnée aux Variétés en 1892, et *Le Veglione*, comédie en trois actes, également en collaboration avec Al. Bisson, au Palais-Royal en 1893.

Au physique, M. Albert Carré a l'aspect militaire : figure sympathique, dont les yeux vous regardent avec douceur, mais laissent deviner une fermeté très marquée.

Son esprit toujours en éveil, sa finesse d'observation, son flair pour inventer ce qui plaira au public, ses connaissances en musique et en littérature, ses aptitudes remarquables pour la mise en scène, ses idées très arrêtées en matière d'organisation théâtrale, ses tendances pour le mouvement en avant, ses audaces intelligemment calculées, son expérience en font un directeur de tout premier ordre.

GUSTAVE CHARPENTIER

« De même que chaque révolution géologique profonde apporte avec elle sa faune et sa flore, de même chaque grande formation de la société et de l'esprit apporte avec elle ses figures idéales. »

H. TAINE. *Philosophie de l'Art.*
Tome II, page 1.

chaque tournant de l'histoire de l'art apparaissent des figures originales, qui, rompant avec les traditions du passé, introduisent des éléments nouveaux et deviennent les types puissants qui feront souche. De tous les arts, la musique, venue la dernière, puisqu'elle ne pouvait réellement croître que du jour où le concours de l'orchestre lui serait assuré, a vu, malgré son arrivée tardive, se lever déjà bien des soleils, qui eurent de beaux lendemains. Après les balbutiements du moyen âge, voici les naïfs, mystiques ou joyeux maîtres de la Renaissance. Qu'ils s'appellent Roland de Lassus, Goudimel, Palestrina, Vittoria, Josquin des Prés, Jannequin,

H. Schutz, ils laissent déjà pressentir ce que deviendra l'art musical lorsqu'il aura comme apôtre, au XVIII^e siècle, un grammairien étonnant, un réformateur de l'art religieux, le père de l'église musicale, le vieux cantor de Saint-Thomas de Leipzig, Jean-Sébastien Bach. Puis, avec Lulli, Rameau, surtout avec Gluck, la muse descend de l'empyrée sur terre et s'empare du théâtre. L'*Orphée* de Gluck est le prélude de *Parsifal*. C'est alors que les voix diverses de l'orchestre deviennent plus nombreuses : la symphonie et la musique de chambre sont créées par Joseph Haydn, précurseur du chantre divin W. Mozart, qui chercha à unir la douceur du chant italien à la noblesse de l'harmonie allemande. Weber, avec ses beaux opéras : *Freyschütz*, *Obéron*, *Euryanthe*, laisse entrevoir ce que deviendra le drame lyrique avec Richard Wagner.

La musique a sa plus belle et décisive incarnation dans un homme né sur les bords du Rhin, résumant à lui seul et magnifiant les forces précédentes. Sa grande silhouette se profile à l'horizon et restera pour toujours fixée, comme un soleil qui ne veut point se coucher. Beethoven est, à lui seul, le passé, le présent et l'avenir.

Après les diverses époques pendant lesquelles s'épanouissent les chants religieux, mystiques, dramatiques, pittoresques, surgit la période du *Lied*, dans laquelle la sensibilité la plus exquise, la plus affinée se fait jour. Elle a pour principaux représentants Schubert et Schumann, auxquels il faudra ajouter celui qui ferma le cycle des grands symphonistes allemands, Johannès Brahms. En

même temps qu'eux ou à côté d'eux se dressent des figures imposantes et caractéristiques qui, chacune en leur genre, résument fort bien les tendances du siècle qui les vit naître : Berlioz, nature inquiète, qui introduisit en France la symphonie et, dans la symphonie, l'élément descriptif et pittoresque; Frédéric Chopin, Franz Liszt, qui créa le poème symphonique et fut suivi dans cette voie par C. Saint-Saëns. Et, dans cet exposé forcément restreint, nous aurions encore à citer, parmi les novateurs qui, sans peut-être en avoir eu pleine conscience, commencèrent à ébranler les bases du vieil opéra-comique français, Charles Gounod et Georges Bizet.

Alors que le théâtre de Rossini, de Meyerbeer marque une époque de décadence et qu'un grand musicien de l'Italie, Verdi, cherche à relever le niveau de l'art musical de sa patrie, un génie prodigieux, qu'on attendait peu, naquit, qui bouleversa le drame musical et jeta au début une si grande perturbation dans les esprits, qu'il suscita les admirations et les haines les plus profondes. Reprenant les grandes thèses de Gluck et amplifiant la manière de Weber, dont il fut le partisan déclaré, il emplit le monde de sa personnalité. Jamais un musicien n'avait déchaîné de pareilles tempêtes, soulevé tant de fanatisme. A Richard Wagner, on peut appliquer les lignes suivantes, que Fromentin consacra à Rubens dans ses *Maîtres d'autrefois* : « Supposez-lui les voisinages les plus écrasants et les plus contraires, l'effet est le même. Ceux qui lui ressemblent, il les éteint; ceux qui seraient tentés de le contredire, il les fait taire;

à toute distance, il vous avertit qu'il est là; il s'isole et, dès qu'il est quelque part, il s'y met chez lui. » C'est bien pour cela que son arrivée fulgurante au théâtre a suscité tant d'effroi parmi ceux qui y avaient déjà leurs entrées ou ceux qui les sollicitaient. Ils craignaient à juste titre son voisinage encombrant, sa terrible puissance qui écrase, anéantit tout autour de lui.

Après ce colosse, on pouvait croire fermé pour quelque temps le cycle musical. Il n'en était rien, puisque de nouveaux chants, ceux-ci moins tumultueux, inaugurant une période de rêve, de mysticisme, allaient s'élever grâce à César Franck. Ce doux génie donna surtout une impulsion nouvelle, avec un style très personnel, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux chorals.

Les trois derniers créateurs, Berlioz, Wagner, César Franck, devaient, au XIX^e^ siècle, former de nombreux disciples, qui furent diversement influencés. Il en est, parmi les porteurs de l'étendard wagnérien en France, qui s'hypnotisèrent au point de ne plus être eux-mêmes. D'autres, au contraire, tels A. Bruneau et G. Charpentier, ne renièrent point, malgré leur attirance pour Wagner, leur origine latine. S'ils comprirent la nécessité de donner plus d'unité à l'œuvre de théâtre par l'emploi du *leitmotiv*, ils ne furent certainement pas des convertis. Gaulois ils naquirent, Gaulois ils restèrent. Dira-t-on d'eux qu'ils furent des précurseurs? On peut, en tous les cas, les classer parmi les intermédiaires qui, fascinés par la beauté d'harmonies plus puissantes et plus compliquées, cherchèrent non pas à faire oublier le

passé, mais à préparer, ce nous semble, un mouvement artistique en notre beau pays de France. On a dit que cette évolution avait été néfaste et qu'à se retremper aux sources de l'école allemande, la jeune école française avait perdu toutes ses qualités de clarté, de charme, de grâce, sans avoir conquis la profondeur des idées d'outre-Rhin. Qu'en sait-on ? *Louise*, le roman musical de G. Charpentier, ne renferme-t-elle point déjà en elle l'expression la plus évidente des aspirations de la jeune école française et ne fournit-elle pas également la preuve que cette école peut conserver ses qualités de terroir, tout en s'inspirant de la réforme apportée par Richard Wagner dans le drame musical?

Ces lignes ne nous ont pas semblé inutiles à tracer en guise de préface à la biographie d'un jeune compositeur qui, dès son début dans la carrière, a écrit des partitions en lesquelles se révèle un ensemble aussi remarquable de facultés natives que de science acquise et qui, malgré les critiques qui ont pu être faites, paraissent marquer le point de départ d'une ère nouvelle dans l'art musical en France, surtout dans les œuvres de théâtre.

* * *

Comme le peintre E. Friant, l'auteur des délicats portraits remarqués aux diverses expositions annuelles, Gustave Charpentier est né à Dieuze, en Lorraine. La date de sa naissance est celle du 25 juin 1860. Ancien élève des écoles académiques de Tourcoing, où il se fit remarquer dans la classe de violon de M. Stappen, il fut, pendant une

période de quatre années, employé comme comptable dans la filature de M. Albert Lorthiois. Celui-ci, ayant remarqué ses brillantes dispositions pour la musique, l'envoya suivre les cours du Conservatoire de Lille, où de nombreuses récompenses lui furent décernées. A la suite de ces succès, Gustave Charpentier obtint de la ville de Tourcoing une rente annuelle de douze cents francs pour lui permettre de suivre les cours du Conservatoire de Paris, où on l'admit d'abord dans la classe de violon de Massard, puis, après deux années, dans la classe d'harmonie d'Emile Pessard (1).

Mais le service militaire le réclamait. Il avait obtenu deux sursis d'appel pour achever ses études; un troisième lui fut refusé, conformément à la loi. Le jeune musicien écrivit alors au conseil municipal de Tourcoing une lettre dans laquelle il le priait de vouloir bien reporter sur un autre élève la subvention que la ville lui avait accordée. Son service terminé, Gustave Charpentier entrait dans la classe de haute composition dirigée par J. Massenet et remportait à l'unanimité, en 1887, le grand prix de Rome avec la cantate *Didon* de M. Augé de Lassus.

Gustave Charpentier partit pour l'Italie. C'était alors, pour le jeune compositeur, l'époque de la

---

(1) Gustave Charpentier a un frère, Victor, qui fut boursier également de la ville de Tourcoing et entra au Conservatoire de Paris. Lauréat des écoles académiques de musique de Tourcoing (classe de violoncelle de l'année 1883), Victor Charpentier a été violoncelliste solo des Concerts Pasdeloup.

jeunesse, où tout chante dans la nature. L'air était délicieux à respirer à la villa Médicis ; l'ombre des chênes verts était rafraîchissante, et la chanson était gaie et vive en ces contrées méridionales. Un jour, assis sur les bords d'un piédestal sur lequel s'élevait noblement drapée, mais privée de sa tête une statue antique en marbre blanc, le futur auteur de *Louise* jouait du violon. En ce temps-là encore, il se promenait sur les cimes voisines de la Ville Eternelle, chantait ou écoutait des sérénades, se promenait à mules, buvait l'eau claire des fontaines, poussait ses excursions jusqu'à Naples et en rapportait ses *Impressions*, qui mirent son talent en évidence. En ces milieux reposants et murmurants, le jeune compositeur écoutait peut-être la voix de la nuit, qu'il fit si bien résonner dans la deuxième partie de la *Vie du Poète*.

Quel succès obtint cette œuvre, lorsqu'elle fut entendue pour la première fois au Conservatoire le 18 mai 1892, puis à l'Académie nationale de musique le 17 juin 1892, et enfin aux Concerts Colonne les 29 janvier, 5 et 19 février 1893 ! La musique de G. Charpentier n'est pas celle d'un intransigeant. Elle n'a même aucun point de ressemblance avec les tendances de l'école wagnérienne ou de l'école franckiste ; vous ne trouverez, dans les pages de la *Vie du Poète*, nul souvenir des œuvres signées par les jeunes maîtres faisant partie de la Société nationale de musique. La musique de G. Charpentier va de Berlioz à Massenet, en passant par E. Chabrier. C'est l'impression qu'elle avait déjà laissée lors de l'audition de

Napoli, dont la valeur est inférieure à la *Vie du Poète*. L'influence de Massenet, son maître, est celle qui se fait le plus profondément sentir dans tout le cours de l'ouvrage. L'auteur a su joindre, à la grande habileté d'orchestration qu'il tient de son professeur, une puissance, une inspiration débordante de juvénilité et d'imprévu, un réel sentiment de la nature, une grande entente de la couleur locale et, dans les parties de tendresse, un charme pénétrant. Si un reproche pouvait lui être adressé, il porterait sur le manque de proportions. Certaines pages, surtout dans la première et la dernière partie, gagneraient à être émondées. Mais la jeunesse est là qui déborde de sève; on a le temps de se corriger de ce défaut. Nous avons prononcé le nom de Berlioz; il vient bien à propos pour rappeler que le grand musicien français a composé, lui aussi, à ses débuts dans la carrière, une œuvre à laquelle fait songer naturellement celle de son jeune émule, la *Symphonie fantastique*. Berlioz était né « sous une étoile enragée »; l'étoile de Charpentier paraît plus calme. Dans la *Symphonie fantastique* et dans *Lelio*, Berlioz a confié aux voix et aux instruments ses rêves, ses tendresses, surtout ses nervosités. Si la *Symphonie fantastique* est parfois décousue, elle s'élève souvent, dans la Scène aux champs par exemple, aux plus hauts sommets. La *Vie du Poète* est plus assagie ; si les heurts sont moins violents, les sonorités moins étranges, si, par cela même, l'œuvre est peut-être plus musicale dans le sens strict du mot, il faut reconnaître que les coups d'aile ne sont pas d'aussi large envergure que

dans la belle partition du maître dauphinois. Comme Berlioz, G. Charpentier a écrit lui-même le scénario de sa symphonie dramatique. Voilà donc la musique à programme, la musique descriptive, dont plusieurs ont si souvent médit. Qu'importe cependant, si l'élément musical a une valeur sérieuse! Tel est le cas pour l'œuvre du jeune prix de Rome. Son canevas littéraire est-il sujet à la critique? Nous l'admettons; mais il faut reconnaître que la partie musicale est des plus intéressante et donnait déjà la promesse d'un musicien d'avenir.

La *Vie du Poète*, symphonie-drame, est divisée en trois actes et quatre tableaux. Dans le premier acte, qui contient trois scènes, *Recueillement*, *Incantation*, *Au pays du rêve*, l'esprit du poète se concentre dans les trois principes, le bonheur d'être, le désir de l'action et l'adoration du beau. Il invoque la Muse, et l'Idée se dévoile. Toute cette première partie, bien que trop développée, séduit par sa belle sonorité et son originalité. On y découvre des effets rappelant le faire de J. Massenet, notamment dans certain passage des instruments à archet sur la quatrième corde. L'entrée des voix a paru un peu dure; mais, au fur et à mesure que le chœur se dessine, une chaleur communicative se dégage, et les divers épisodes marqués par les interjections du chœur, les soli, les phrases d'alto à découvert et un finale très mouvementé, dans lequel interviennent les cloches, sont traités de main de maître.

Le deuxième acte est le plus remarquable, celui où les proportions sont parfaites; il n'a que deux

scènes. Les voix chantent la nuit splendide, la nuit calme et tendre qui doit inspirer le poète ; il l'interroge :

O nuit splendide, où mon cœur s'élance,
J'ai peur de toi, peur du temps.

Les violoncelles entrent à découvert, puis les voix se marient aux notes cristallines des violons ; les quelques phrases du soprano et du contralto et celle confiée au ténor ajoutent un charme indicible à toute cette scène de mystère. Mais pourquoi G. Charpentier a-t-il eu recours à cette vieille méthode, heureusement tombée en désuétude, qui consiste à faire redire les mêmes vers à satiété ?

Le troisième acte, dont on a parlé plus haut et qui est certes très original, nous a moins plu. Il comprend deux tableaux : *Impuissance* et *Ivresse*. Ecrasé par la grandeur de son rêve, le poète erre au milieu des montagnes, dans un décor sauvage. La tempête se déchaîne, les arbres se tordent sous les sifflantes rafales. Le malheureux, désabusé devant son rêve incréé, maudit la divinité. Vainement, les voix d'en haut laissent espérer une vie meilleure ; il garde le souvenir de sa souffrance et refuse d'abdiquer sa haine. Ce premier tableau musical manque, au début, de simplicité ; l'auteur a abusé des dissonances. Cependant, l'orchestration est parfaite ; la fin se relève au moment où, le calme renaissant, l'orgue fait entendre ses accords sur les trémolos à l'aigu des violons. La conclusion, avec ses demi-teintes, fait songer à telle page d'*Esclarmonde*.

Nous voici à Montmartre, dans une fête (deu-

xième et dernier tableau). Le poète creuse douloureusement ses souvenirs; désespéré, il pleure. La nuit tombe. Au loin éclatent des bruits de fête (deuxième orchestre derrière la scène); ce sont les pistons du Moulin de la Galette, qui lancent leurs refrains vulgaires. Des bandes ivres passent, hurlant une chanson brutale. Le poète appelle l'oubli; le rire moqueur d'une fille de joie lui répond. Alors, le malheureux, révolté, s'adonne à l'ivresse.

Le dégoût instinctif que l'on doit ressentir pour le « trivial », le « canaille » dans n'importe quelle branche de l'art empêche de goûter cette page finale de la *Vie du Poète*. On doit toutefois reconnaître que G. Charpentier s'est tiré très habilement des difficultés inhérentes à une pareille débauche musicale.

A l'Opéra, l'exécution de la *Vie du Poète* fit le plus grand honneur à M. Colonne, qui la dirigeait, à l'orchestre, aux chœurs de l'Opéra ainsi qu'aux distingués interprètes chargés des soli, Mmes Fierens, Héglon, MM. Renaud et Vaguet.

Lorsqu'il avait été question de jouer la *Vie du Poète* au Conservatoire comme envoi de Rome au mois de mars de la même année, G. Charpentier, qui s'était défié, peut-être à tort, des capacités de Jules Garcin pour monter son œuvre, avait pu obtenir, grâce à M. Réty, que les études en fussent confiées à M. Colonne, qui dirigea du reste « comme un Dieu ». Ce fut l'expression même dont se servit le jeune auteur pour peindre la satisfaction que lui donna l'interprétation de la *Vie du Poète*.

Après l'exécution à l'Opéra, un jeune et intelli-

gent directeur, qui se trouvait alors à la tête du théâtre du Vaudeville, écrivait les lignes suivantes à Ed. Colonne :

« CHER AMI,

» Dites à M. Charpentier que j'ai trouvé son œuvre des plus intéressante. C'est vraiment un tempérament musical que ce jeune compositeur, et je ne crois pas que, depuis G. Bizet, nous en ayons vu poindre un semblable. Il sait avec cela admirablement son métier et manie les chœurs et l'orchestre comme un vieux de la vieille. Faites-lui tous mes compliments. *Nous nous retrouverons.*

» Merci de me l'avoir fait entendre et croyez, mon cher Colonne, à ma sincère amitié.

» ALBERT CARRÉ. »

M. Albert Carré ne croyait peut-être pas si bien dire. Devenu directeur de l'Opéra-Comique le 13 janvier 1898, il devait monter (on sait avec quelle perfection) *Louise*, la première œuvre scénique de G. Charpentier.

Avant l'audition de la *Vie du Poète*, Gustave Charpentier avait donné, les 15 et 22 novembre 1868, aux Concerts Lamoureux, *Napoli*, cinquième morceau d'une suite symphonique, intitulée : *Impressions d'Italie*, qui furent exécutées ultérieurement dans les grands concerts avec un vif succès. Notre confrère Alfred Ernst, enlevé trop tôt à l'art, avait donné une analyse succincte, mais très nette de cette œuvre, qui était en somme un résumé de charmants souvenirs que l'Italie avait laissés au jeune musicien : « M. Charpentier s'est proposé de peindre musicalement Naples,

sa population, son soleil, sa vie tout extérieure et sa joie. Ce sont d'abord des vibrations éparses : chaleur, lumière, grouillement de foule. Il semble que, de chaque rue, s'envolent des chants, des rythmes de danse, d'amoureuses langueurs de violons, d'amusants grincements de guitares. Des appels se croisent, des musiques militaires cuivrent fièrement la symphonie; des danseuses, frappant du pied le sol, promènent de groupe en groupe le bercement des tarentelles. C'est comme la grande chanson d'un peuple, l'hymne de Naples au bord de son golfe bleu, avec le ronflement du Vésuve par intermittences, couvrant les mélopées sentimentales que les chanteurs nasillent sur les quais... Et le soir tombe, tandis qu'un feu d'artifice lointain éclate en bouquets d'étoiles qui planent et s'éteignent dans l'ombre, sur l'immensité paisible de la mer. »

Les autres parties portent pour titres : I. *Sérénade;* II. *A la fontaine;* III. *A mules;* IV. *Sur les cimes.* C'étaient, par une belle nuit d'été, les bruits des mandolines et des guitares accompagnant les chansons amoureuses, voilées de tristesse ou empreintes de violence ; c'étaient les jeunes Italiennes s'en allant, graves et paisibles, vers la fontaine pour y remplir leur cruche de bronze, alors qu'au loin résonnait le refrain plein de gaieté des pâtres de la montagne ; c'étaient encore les mules trottant au rythme argentin des clochettes, avec la *canzone* hardiment entonnée par le *pecorai* et les chansons tendres murmurées par les belles filles; enfin, c'était, au Midi, le « désert de Sorrente » dans l'atmosphère ardente.

Sans avoir un caractère très marqué d'originalité, sans posséder les qualités de concision qu'imposait le programme littéraire, ces *Impressions*, dans lesquelles se retrouvait souvent le faire habile du maître qui enseigna Charpentier, avaient néanmoins révélé un musicien possédant déjà le sentiment de la nature, du pittoresque, du bruissement de la foule, et muni, en outre, d'une riche palette orchestrale. Les deux plus belles pages sont : *A la fontaine* et *A mules*. *A la fontaine* est un écho des plus jolies inspirations de Schumann.

A côté de ces *Impressions d'Italie*, il faut noter les *Impressions fausses*, que l'auteur a écrites en s'inspirant de deux poésies de Paul Verlaine, intitulées : *La Veillée rouge* et *La Ronde des compagnons*, qu'il a reliées l'une à l'autre par le commentaire suivant : « Dans l'atmosphère douloureuse de la dure prison humaine passe, comme un frémissement, un faible chant d'espérance. — Tout à l'entour s'élèvent et lui répondent des sanglots, des plaintes. — Au loin, une voix égrène les stances de la délivrance. — A son appel, les râles douloureux se fondent, s'adoucissent.... Sur les faces de souffrance resplendit le rêve d'universel amour. — Mais la voix lointaine s'éteint dans la nuit plus noire. Les plaintes reparaissent menaçantes... Et la vision des futures revanches passe, flamboyante, dans le petit jour. » La critique et le public, en général, accueillirent assez mal cette idée fantaisiste de se servir de la musique comme mode d'expression de revendications sociales. Le talent, certes, du musicien fut reconnu ; mais on trouva qu'il aurait beaucoup mieux fait de ne

point mêler la musique à la politique. On a dit qu'il importait peu que l'on fût d'accord avec le compositeur sur le choix du sujet ; l'essentiel était que son œuvre fût digne d'intérêt et nous causât une impression en rapport avec le titre choisi. Eh bien ! c'est cette impression même qui fut mauvaise, comme elle le fut lorsqu'il songea à retracer dans la dernière partie de la *Vie du Poète* les canailleries du Moulin de la Galette. Le musicien doit d'autant plus s'éloigner de tracer de semblables tableaux, qu'il est rempli de talent. Les *Impressions fausses*, écrites avec mélange de *Marseillaise*, de Ravachole et de plaisanteries macabres, sont de tristes impressions. La meilleure preuve en est qu'une audition nouvelle ne put en être donnée. L'auteur n'accepta pas naturellement le verdict du public et de la critique : « Au milieu des bêtises qui se sont dites depuis huit jours, écrivait-il à un fidèle (1), il faut trouver un certain courage pour apercevoir dans les *Impressions fausses* autre chose qu'une *fantaisie d'esprit malade !* Le malheur, voyez-vous, c'est qu'aussitôt qu'une œuvre est faite, le public se figure que l'auteur va la recommencer toute sa vie. Après la *Vie du Poète*, j'étais le musicien des « guinguettes ». Me voici sacré chanteur des cours... de prison. On ne veut pas comprendre que ma seule ambition est de traduire musicalement les mille émotions que nous donnent les milieux contemporains. On dit : « C'est du théâtre et non du concert. » La *Damnation* est aussi du théâtre, et puis.... qu'on me

(1) M. Julien Torchet.

les ouvre, les théâtres, je ne demande que cela. »

Le 24 novembre 1895, on donnait aux Concerts Colonne la première audition des *Poèmes chantés*, qui contiennent les qualités et les défauts déjà signalés dans la *Vie du Poète*. Lorsque G. Charpentier traite des sujets dans lesquels le mysticisme, la poésie, l'amour sont en jeu, sa muse est le plus souvent charmante, son orchestration toujours intéressante. Mais, lorsqu'il escalade la colline Montmartre pour fréquenter le Moulin de la Galette, le Moulin-Rouge ou autres lieux mal famés, sa plume devient canaille, brutale, réaliste dans le plus mauvais sens du mot. Cette introduction du *débraillé* en musique n'est pas pour plaire à tous. Nous plaçons la Muse trop haut pour ne pas déplorer de la voir tomber si bas. C'est ainsi que, dans le poème réaliste de Paul Verlaine, l'auteur donne le spectacle affligeant d'une de ces fêtes foraines qui sont malheureusement devenues trop fréquentes dans l'intérieur de Paris, alors que jadis elles étaient reléguées au delà de l'enceinte. Nous fuyons d'ordinaire les brutales clameurs de la foule bestiale, les orchestres criards et faux, les orgues de Barbarie (le mot est bien choisi !), les violentes clartés des lampions et des feux électriques. G. Charpentier tient à nous faire ouïr musicalement toutes ces horreurs ; aussi est-ce une débauche de choses vulgaires, de trompettes au cri strident, de coups violents de cymbales, de grosse caisse et de tambours, de trombones aux notes discordantes, au-dessus desquels la voix du poète à peine à s'élever. Dans la dernière partie de la *Vie du Poète*, le compositeur avait déjà donné

un avant-goût d'une scène semblable. Il eût été sage de ne point récidiver. Le « poème mystique » de Camille Mauclair (*Chanson du chemin*) et le « poème d'amour » de Charles Baudelaire (*Le Jet d'eau*) sont, au contraire, des pages émues, où la science du musicien est égale au charme des idées.

Délicate page du XVIII^e^ siècle est la *Sérénade à Watteau*, composée pour l'inauguration du monument élevé dans le jardin du Luxembourg à la mémoire du peintre de l'*Embarquement pour Cythère* (8 novembre 1896).

Le *Couronnement de la Muse*, qui eut lieu, croyons-nous, en l'année 1898 sur la place de l'Hôtel-de-Ville à Paris, était en réalité la préface du roman musical en quatre actes et cinq tableaux qu'allait donner bientôt Gustave Charpentier à l'Opéra-Comique. Cet intermède, dans lequel sont combinés, de façon très pittoresque, la symphonie, les chœurs, les danses, la déclamation lyrique et la pantomime, devait prendre place dans le troisième acte de *Louise*. Musique certes bien française et en rapport avec le sujet traité.

* * *

En un article visant les réformes à introduire au Conservatoire et paru dans le *Journal* le 23 février 1896, Gustave Charpentier traçait les lignes suivantes : « Moi seul puis juger des ambiances nécessaires à mon œuvre, et, pour moi, l'univers est contenu dans le quartier où je vis. » C'est bien cette maxime qui a présidé à l'élaboration de *Louise*, la première œuvre du jeune compositeur

au théâtre. Paris et Montmartre, voilà les ambiances. Grisé par les multiples voix de la grande cité, surtout par les bruits de la rue, il a construit une grande symphonie dans laquelle l'orchestre recueille et chante éperdument tous les cris que jettent journellement à tous les vents les pauvres petits marchands : « Artichauts, des gros artichauts... A la tendresse, la verduresse... Du mouron pour les p'tits oiseaux... Chand d'habits... V'la de la carotte, elle est belle... Régalez-vous, mesdames, voilà l' plaisir... Chand de chiffons, ferraill' à vendre... La Caneus', racc'mmodeuse de chais's... » et tant d'autres. Voilà les thèmes conducteurs de son œuvre. Nul ne pouvait mieux faire une excellente pâte orchestrale de toutes ces clameurs que celui qui, rompu déjà aux habiletés du métier et en ayant donné des preuves dans ses précédents ouvrages, notamment dans la *Vie du Poète*, se passionna de bonne heure pour l'expression de la vie populaire. Le style le plus vigoureux est celui qui s'adapte le plus justement à la pensée. Sur cette forte trame orchestrale s'élève, à la scène, le récitatif des voix jouxtant le dialogue avec un art vraiment curieux. Tels sont les côtés descriptifs de l'œuvre et l'atmosphère musicale en laquelle évoluent les personnages. Quant au drame, il est profondément humain, — nous ne disons pas moral, l'héroïne préférant l'attirance de la grande ville, en laquelle s'incarne l'amour de Julien, à l'amour de ses parents. Le tout est la résultante des sensations que l'auteur a puisées dans la vie moderne et des théories qu'il cherche à faire prévaloir.

L'analyse du livret en prose, qu'il écrivit lui-même à l'exemple de Berlioz, de Wagner, de Vincent d'Indy, fait connaître ses tendances. Le rideau se lève sur un modeste logement d'ouvrier, celui qu'habite la famille de Louise, jeune et charmante modiste. A travers la fenêtre toute grande ouverte apparaît sur une terrasse voisine, se détachant en pleine lumière sur un coin du ciel, le poète Julien. Et le dialogue, un dialogue d'amoureux, s'engage entre le jeune homme et la jeune fille. Ils se rencontrèrent dans l'escalier de la maison..., et ils s'aimèrent. C'est ce début de leurs amours que rappelle Julien à Louise, sur le désir exprimé par cette dernière, qui veut savoir, l'indiscrète, comment la passion envahit peu à peu le cœur de son amant. Julien chante les matines d'amour. Mais la mère de Louise, une femme sévère qui n'a pas froid aux yeux et a la main rude pour la petite, est entrée dans la chambre sans que les deux amoureux aient été avertis de sa présence ; elle entend la fin de la conversation. Furieuse, elle saisit sa fille par le bras, l'entraînant dans l'intérieur de l'appartement. Julien, qui, de loin, ne pouvait s'apercevoir du manège, continue à parler à Louise. Mais c'est la mère qui lui répond en le menaçant de lui tirer les oreilles. Après une explication orageuse entre la mère et la fille arrive de son travail le père, un brave ouvrier qui adore son enfant. A l'Opéra-Comique, c'était Fugère qui tenait le rôle avec un art admirable. Ici, un épisode vraiment attendrissant : Louise, tout en préparant la table pour le repas du soir, tourne autour de son père qui, s'asseyant

près du poêle, décachette une lettre qu'il vient de recevoir de Julien; leurs regards se croisent souriants ; puis Louise, sans que sa mère l'aperçoive, se jette dans les bras de son père en l'embrassant avec effusion. Scène muette, que la musique orchestrale souligne avec une grande intensité. Profitant d'un moment où Louise s'éloigne, le père montre à la mère la lettre de Julien, qui renouvelle sa demande. Le brave homme cherche à apaiser le courroux de la maman, qui ne voit en lui qu'un pilier de cabaret, un bohème, un débauché ne pensant qu'à lui enlever sa fille; les renseignements donnés sur lui sont détestables. Louise, qui s'est rapprochée, proteste, faisant comprendre que celui qu'elle aime a changé de conduite. « A ton âge, on voit tout beau, tout rose... Prendre un mari, c'est choisir une poupée », lui dit son père. Il s'efforce de la dissuader d'aimer Julien et de lui faire promettre de l'oublier, s'il repousse sa demande. Elle éclate en sanglots, que le bon homme cherche à apaiser : « Tiens, lis-moi le journal. » Louise lisant : « La saison printanière est des plus brillante. Paris en fête... » Elle pleure : « Paris !... » Et le rideau tombe.

Au deuxième acte (premier tableau), un paysage embrumé, une toile de Billotte aux tonalités grises, représentant un carrefour de la butte Montmartre, avec ses petites maisons grimpant les unes sur les autres, ses échafaudages, puis, à droite, la perspective du dôme du Sacré-Cœur s'élevant aux nues en sa blancheur immaculée. Voilà le monde des chiffonniers, des bricoleurs, des laitières, des glaneuses, des ménagères allant aux provisions, au

milieu duquel apparaît tout à coup le « Noctambule », réel d'abord en sa tenue, puis se transformant en une sorte de personnage légendaire avec son costume de fête lumineux, Satan parisien entraînant les miséreuses dans le chemin du vice. Puis, avec des allures de conspirateurs, grimpant par un escalier, arrivent les bohèmes ayant à leur tête Julien, qui leur désigne la maison où travaille sa jolie amoureuse. Il est décidé à l'enlever pour en faire sa maîtresse et la muse des artistes. Scène de la *Vie de Bohème*, renouvelée de Murger, avec toutes les folies de la jeunesse fin du siècle. « Mon cher, l'idéal des ouvriers, c'est d'être des bourgeois ; le désir des bourgeois, d'être des grands seigneurs ; le rêve des grands seigneurs, devenir des artistes, et le rêve des artistes, être des dieux ! » Alors que les bohèmes s'éloignent, au loin bruissent les cris des marchands, la chanson de Paris, la voix de la rue. Louise arrive avec sa mère, qui la conduit jusqu'à l'entrée de la maison où est l'atelier de son enfant. La mère aussitôt partie, Julien, qui était aux aguets, se précipite sur les pas de la bien-aimée et la ramène affolée. En vain, il cherche à l'entraîner, à lui faire quitter les siens, « qui n'ont pas le droit d'emprisonner sa jeunesse adorable ». — « Laisse-moi partir.... demain.... plus tard.... Je serai ta femme, Julien, mon bien-aimé.... » Et elle court à son travail.

Etourdissante et amusante scène de caquetage que celle du second tableau de cet acte, donnant l'aspect et le mouvement très réels d'un atelier de couture : causeries, plaisanteries, propos d'amourettes, mimique.... un véritable feu d'artifice. Rien

de mieux pris sur le vif que toutes ces ouvrières et apprenties sautant de joie, dansant, envoyant des baisers aux musiciens ambulants, dont les fanfares résonnent dans la rue. Et, parmi eux, Julien adressant à sa belle le bonjour d'amour et l'invitant à le rejoindre « au pays d'ivresse éternelle ». Louise, restée sérieuse au milieu des folies de ses compagnes, se trouve mal, se lève fiévreuse et quitte l'atelier.

Troisième acte. — Louise a succombé ; elle s'est donnée à Julien et, depuis ce jour, en la petite maison située sur le haut de la butte, la destinée lui sourit.... elle vit en une sorte de féerie. A Julien, assis dans le jardinet attenant à la maisonnette d'où l'on découvre tout Paris, la jeune femme dit son bonheur et l'interroge aussi sur les devoirs des enfants envers leurs parents : « Egoïsme que l'amour des parents, rien que l'égoïsme », clame Julien. Et tous deux, devant le panorama de la grande cité, qui, au crépuscule, s'illumine splendidement, chantent l'amour libre. Thèse quelque peu subversive.

La nuit est venue. Louise et Julien, indifférents à tout ce qui les entoure, les yeux dans les yeux, rentrent en leur demeure.

Tour à tour arrivent, envahissant le petit jardin, les bohèmes, artistes, grisettes, tous travestis ; les gamins de Paris, les badauds précédant le cortège du « plaisir », au milieu duquel le « Noctambule », costumé en « Pape des fous », trône sur une *sedia* portée par les filles de joie. Divertissements et couronnement de la Muse de Montmartre en la gente personne de Louise.

Mais, du fond de l'enclos, une rumeur s'élève ; la foule s'écarte silencieuse. La mère de Louise s'avance lentement. Elle ne vient pas en ennemie ; elle supplie celui qui lui enleva sa fille de la lui rendre pour la conduire à son père, qui est au plus mal. Ce ne sera que pour un temps. Julien finit par acquiescer. Et passe sur le sentier le vieux chiffonnier chantant :

Un père cherche sa fille,
Qui était toute sa famille.
Mais une fille,
Dans la cité,
C'est une aiguille
Dans un champ de blé !

Le quatrième acte, c'est le drame! Louise, revenue chez ses parents, boude son père qui, malgré la promesse faite par la mère, veut la garder. Scène touchante dans laquelle le brave homme cherche à reconquérir le cœur de sa fille. Mais, hélas! Paris l'attire; à ses oreilles tinte la musique de la grande ville et, dans un accès de délire, elle appelle la cité à son secours. Furieux, le père lui montre la porte. Louise se sauve éperdue ; les deux vieux sanglotent, et le père montre le poing à la ville lointaine.

Si, par le fond et la forme, le livret laisse le champ libre à de nombreuses critiques, la musique offre de larges compensations. Le premier et le dernier acte sont bien près d'atteindre la perfection. Les qualités très remarquables de symphoniste que le jeune musicien-poète avait plus que laissé entrevoir dans ses œuvres précédentes, n'ont pas faibli. L'orchestration de *Louise*

est supérieure; à elle seule, elle synthétise et magnifie le côté pittoresque du drame, renfermant en elle toutes les voix de Paris. Poétiser ces clameurs, à travers lesquelles passent les appels légers des chevriers, n'était point besogne facile. Gustave Charpentier, dont l'écriture est d'une habileté rare, a réussi à merveille. Ce fut une joie pour nous de constater qu'un jeune, abordant pour la première fois le théâtre, eût réussi au delà de toute espérance. On nous objectera que, dans son roman musical, ce sont les forces de l'orchestre qui ont la voix prépondérante; qu'en cela, il a suivi l'exemple de celui auquel il faut toujours revenir lorsque l'on touche au drame musical, à Richard Wagner. Oui, certes; mais, s'il a adopté les grandes lignes du réformateur, comme cet orchestre est différent de celui du maître de Bayreuth et combien il reste français! Ajoutez que Charpentier semble avoir le sens inné du théâtre et que nombre de ses scènes dramatiques ont le don d'émotionner les auditeurs. Peut-être lui reprocherions-nous de n'avoir pas donné à la partie vocale un développement suffisant, d'en avoir arrêté l'essor, ce qui produit souvent un style haché, heurté. On aurait voulu trouver, dans sa partition, en plus grand nombre des pages semblables à la charmante berceuse : « Reste... repose-toi... comme jadis, toute petite. » L'œuvre aurait gagné en unité, en ampleur et nous aurait encore plus touché.

Vous entendez bien que l'œuvre n'est plus divisée en airs, duos, trios, etc.... Tout s'enchaîne dans le développement de la situation dramatique

et musicale. On peut toutefois signaler les parties les plus en relief : au début, la lumineuse phrase, à l'unisson des cordes, passant par des tonalités différentes, sorte d'appel à l'amour, à la joie de vivre. C'est cette phrase que va redire Julien au lever du rideau, alors que, perché sur la petite terrasse, il engage avec Louise cette conversation empreinte de charme, en laquelle s'épanouissent déjà les thèmes caractéristiques. Dans la scène IV du même acte, lorsque le père entre, tenant une lettre à la main, prenant place au foyer et embrassant passionnément sa fille, l'orchestre, dans des tonalités graves et étouffées, en une intensité d'expression remarquable, traduit les sentiments des personnages. Sans nous arrêter à la belle phrase : « O mon enfant! », suivie d'une autre, toute de tendresse et de grâce : « A ton âge, on voit tout beau, tout rose », il faut dire en quels timbres délicieux les instruments, à la fin du premier acte, décrivent la saison printanière : page comparable en beauté au ballet des Sylphes de la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz.

A l'acte II, le superbe prélude orchestral dans lequel le bruissement de l'orchestre éveille l'écho des cris multiples de Paris, le brouhaha de la grande ruche, est étonnant de facture. Notons, en passant, la prédilection marquée du compositeur pour certains instruments, tels la harpe, le cor bouché, la grosse caisse avec les sons atténués. Le chaleureux récit du Noctambule : « Je vais vers les amantes », — la marche très amusante des bohèmes à la scène III, — le caquetage pris sur le vif des ouvrières à l'atelier de couture

(deuxième tableau), avec la fanfare des musiciens ambulants dans la coulisse, — enfin la conclusion charmante de ce deuxième acte donnent des impressions diverses, presque toujours captivantes.

La très colorée pièce instrumentale, au début de l'acte III, raconte le bonheur au pays de l'indépendance, l'ascension des deux amants vers la cité lointaine ; les tons de la palette sont chauds, et, par moments, on aurait comme la sensation de telle page de *Tannhœuser*. C'est le seul rapprochement (du reste fort lointain) que l'on puisse faire en cette longue partition avec le faire de Richard Wagner. Très éthéré est l'air de Louise, *andante* à 3/4, commençant par ces mots : « Depuis le jour où je me suis donnée », et qui va en progressant jusqu'à ceux-ci : « O féerie du premier jour de l'amour ». Nous aimons beaucoup moins l'apothéose des deux amants qui, sous l'enchantement du rêve glorieux d'avenir, tendent les bras vers la cité qui s'embrase et s'illumine. Le style de cet hymne nous a semblé déclamatoire, enflé et quelque peu vide. Le divertissement du couronnement de la Muse, au-dessus duquel plane la harangue du « Pape des fous », est amusant et bien réglé. Une jolie et troublante phrase est celle du chiffonnier : « Un père cherche sa fille ». C'est un véritable *lied*, profond de sentiment.

Au dernier acte, on trouve la page qui est peut-être la plus parfaite de l'œuvre, celle dans laquelle le père, retenant près de lui sa fille, qu'il veut ramener à la saine raison, lui dit : « Reste..., repose-toi... comme jadis, toute petite », puis la

berçant : « L'enfant dormira tantôt ». Voilà une vraie perle, une note émue, qu'on est heureux de signaler. Toute la fin de l'acte, traitée avec une science consommée est d'une impressionnante intensité dramatique.

Maintenant, concluons. Après l'apparition des différentes œuvres orientales de Félicien David, particulièrement du *Désert*, Auber disait : « Quand descendra-t-il de son chameau? » Après la création du dernier acte de la *Vie du Poète* (le Moulin de la Galette), du couronnement de la Muse de *Louise*, roman montmartrois, nous pourrions dire, en parlant de G. Charpentier : « Quand descendra-t-il de sa Butte? » Paris ne vit pas que sur les hauteurs de Montmartre. C'est un petit coin où fleurit certaine bohème, qui a son intérêt; mais n'exagérons rien. Les artistes de la Butte ont des tendances à croire que leur royaume englobe la capitale. Paris est, avant tout, la ville des beautés sereines, des travailleurs modestes et silencieux, des idées nobles et généreuses; il nous donne en outre le spectacle féerique de ses beaux musées, de ses monuments anciens, de son capricieux fleuve coulant à travers des rives enchanteresses, de ses promenades fleuries, de ses jardins lumineux... Il y a là, pour un poète-musicien comme l'est G. Charpentier, matière à exercer sa muse noblement. Qu'il ne vienne pas nous déclarer qu'il ne se « grise que de la rue et de Montmartre ». Le compositeur qui a écrit le deuxième acte de la *Vie du Poète* (nuit splendide) peut tracer de plus majestueux tableaux que celui de la Butte. Nous avons de l'ampleur et de la diversité du

talent de Gustave Charpentier meilleure opinion que lui-même.

Voici ce que nous écrivions au sujet de l'interprétation superbe de *Louise* à l'Opéra-Comique après la première représentation : « Quarante-trois rôles, dont celui de la danseuse peu vêtue et provocante Mlle Edea Santori ! A la tête de cette véritable armée d'acteurs et d'actrices, il faut placer Fugère, l'inimitable Fugère, aussi merveilleux comédien qu'admirable chanteur. Tour à tour simple, enjoué, sombre, tendre, passionné, dramatique, il atteint des hauteurs que rarement escaladent les artistes même les mieux doués. Sa création dans *Louise* est un pur chef-d'œuvre. Mlle Riotton a tenu les promesses qu'elle avait données au Conservatoire. Elle a fait de Louise une création charmante; la voix est une caresse. On n'aurait à lui reprocher que de traîner parfois sur certaines notes, défaut qu'elle partage du reste avec nombre de cantatrices du jour. L'organe de M. Maréchal est toujours agréable et chaleureux; il est, de plus, un artiste qui inculque bien au rôle de Julien le caractère qui lui convient. Mme Deschamps-Jehin est très énergique dans celui de la mère. Mmes Tiphaine, Marié de Lisle..., MM. Carbonne, Vieulle, Dufour, Belhomme ne méritent que des compliments. Et que les trente-deux autres acteurs et actrices, qui, tous, ont déployé du talent ou de la bonne volonté, nous pardonnent de ne pouvoir même citer leurs noms !

» Il fallait un excellent chef d'orchestre pour conduire une partition dans laquelle les instruments ont une partie prépondérante et qui est

hérissée de difficultés. M. André Messager fut ce chef.

» En fait de décors et de figuration, M. Albert Carré nous a habitués à des merveilles. L'illumination de Paris, au troisième acte, avec les fusées qui s'élèvent aux nues, est saisissante. Le tableau est d'un jeune décorateur, M. Jusseaume. »

Louise a eu un long et durable triomphe à l'Opéra-Comique. Donnée pour la première fois le 2 février 1900, elle a atteint sa « centième » le 22 février 1901. C'est le seul ouvrage qui, avec les *Contes d'Hoffmann*, le *Roi d'Ys* et *Esclarmonde* (bien que cette dernière œuvre n'ait été donnée que quatre-ving-dix-neuf fois), ait obtenu, dans une période de trente ans, cent représentations dans le cours d'une année. M. Julien Torchet qui fut, parmi les représentants de la presse parisienne, un des plus chauds partisans de l'œuvre et qui l'a vigoureusement soutenue, terminait un de ses articles dans l'*Evénement* par ces lignes, auxquelles on ne peut que souscrire : « Pourquoi *Louise* plaît-elle tant au public? Pourquoi le musicien raffiné comme le simple amateur, le riche comme le pauvre, le gros bourgeois comme le petit ouvrier viennent-ils en foule et retournent-ils à l'Opéra-Comique pour entendre l'ouvrage de Charpentier? C'est que l'action est, avant tout, humaine, c'est que les passions qui s'agitent sont les nôtres, que l'action est vivante, claire, simple, libre et forte, superbement inspirée, adorablement française. »

Le but que l'auteur a désiré atteindre en écrivant *Louise*, nous le connaissons par les révélations qu'il a faites lui-même à la presse :

« Autour d'une action dont le fond est *vécu*, j'ai voulu faire le poème de notre jeunesse à tous, poètes et artistes, peindre les désirs, les enthousiasmes de nos vingt ans, quand nous rêvons de conquérir la ville immense et le cœur de la fillette voisine dont les rideaux s'entr'ouvrent parfois pour laisser passer un sourire. *Louise*, c'est le petit monde des humbles, des souffrants, des laborieux vus en passant, le regard d'envie des misé-reux attentifs au bruit de la ville en joie.... *Louise*, c'est le cœur des enfants oublieux, pour l'inconnu qui passe, de toute l'affection des parents.... C'est aussi le cœur des pères qui ne peuvent pas se résoudre à voir dans leur fille une femme, un être qui n'est pas leur propriété, à qui ils ne suffisent plus et qui réclame de choisir librement sa part de soleil, sa part d'amour.... *Louise,* c'est encore, c'est surtout la ville étincelante, magique, la grande ville qui fascine Louise et Julien avec toutes ses promesses de bonheur inconnu, la ville destructrice du foyer qui, par les voix symboliques de la rue, célèbre tour à tour les espoirs, la détresse, le triomphe de l'Amour, crée l'atmosphère de la pièce, intervient directement dans l'action, hallucine Louise, vainc la famille... (1). »

* * *

Il faut croire que la représentation que se fait Gustave Charpentier du monde, même de celui de

(1) G. Charpentier a en portefeuille une *Deuxième Suite d'orchestre* et un *Orphée* en quatre actes, qui n'ont été encore ni publiés, ni joués.

Montmartre, n'est point aussi naïve qu'on pourrait le croire. Son invention de la Muse est peut-être d'une petite cervelle ; mais, en tout cas, elle laisse entrevoir chez lui tout autre chose qu'un innocent ou un reclus confiné uniquement dans son art. N'écrivait-il pas à un ami : « Ce que je vous demande surtout, c'est de dire que l'idée de la Muse est bien de moi ; vos félicitations à ce sujet *me feront une plus grande joie* que celles que je pressens *sur ma musique*. Je suis très fier de mon idée et je tiens essentiellement à ce qu'elle reste mienne. Je suis si content d'avoir créé (*en dehors de la musique*) une jolie figure d'espoir en ce siècle de nihilisme et de veulerie » ?

Voilà le violon d'Ingres de Charpentier. Il est, avant tout, musicien et musicien de talent ; mais son art ne lui suffit pas. Il cherche, en dehors, à frapper un grand coup et à étonner ses contemporains. Franchement, nous préférerions que l'artiste restât sous sa tente, comme tant de grands et nobles maîtres l'ont fait, et s'occupât exclusivement de son art. Cette idée de la Muse sent vraiment trop la réclame. L'inventeur a beau voir en elle... une jolie figure d'espoir ; nous ne pouvons, simples mortels que nous sommes, découvrir dans cette création autre chose qu'une concurrence à la Rosière. Quel rapport, du reste, peut avoir avec les muses une jeune ouvrière, choisie parmi ses compagnes pour sa beauté et... peut-être aussi pour sa vertu..., vertu dont Louise n'est certes pas le modèle ! Nous avouons ne pas comprendre. Si, parmi les femmes de France dont la célébrité s'est établie par le talent, était choisie chaque

année une muse, on s'expliquerait jusqu'à un certain point l'honneur fait à une grande personnalité féminine. Corinne couronnée au Capitole! George Sand au Panthéon!

« Il y a, dans chaque époque, — disait très justement Sainte-Beuve, — des espèces de maladies morales et d'affections régnantes qui atteignent généralement les âmes ; il faut une grande force et une grande santé d'esprit pour y résister. » Gustave Charpentier a eu la nostalgie de la muse; il n'a pas su en suspendre l'action. Il en sourira plus tard. Toutefois, ne lui jetons pas trop la pierre. En une époque de décadence très marquée, il a voulu élever une statue, qu'il a crue d'or, alors qu'elle n'était que de simple argile.

Laissons la Muse... de Montmartre (1) et revenons à la musique, ou, plutôt, terminons cette biographie par le portrait du compositeur, esquissé à larges traits. Sans être belle, la tête a du caractère. Sous une chevelure abondante, qu'il porte longue, « embroussaillée », rejetée en arrière, le front se développe largement. Les yeux, assez profondément enfoncés sous l'arcade sourcilière, ont une expression fine, scrutative. Le nez est un peu épaté ; la bouche est serrée sous la moustache légère et le menton est recouvert d'une barbe peu épaisse se terminant en pointe. Certains détails du costume que porte le plus ordinairement le compositeur lui donnent encore davantage l'ap-

(1) L'œuvre de « Mimi Pinson » a été créée par G. Charpentier pour ouvrir gratuitement, de temps à autre, le théâtre aux jeunes ouvrières.

parence d'un artiste de la Butte maniant le pinceau ou l'ébauchoir. Un de ses amis disait de lui : « C'est du pittoresque qui marche. » En effet, son allure a quelque chose de négligé, de libre et d'original.

ARTHUR COQUARD

Le supplément à la *Biographie universelle des Musiciens* fait naître Arthur Coquard vers 1828. Or, la naissance de ce compositeur date du 26 mai 1846; la marge est grande! Paris fut son berceau; mais sa famille était originaire de Bourgogne et de situation aisée. Dès la première enfance, les dispositions musicales se manifestèrent. Ses parents, qui n'avaient à leur actif aucune tendance artistique, s'émurent de cette passion de jeunesse et jugèrent prudent de priver leur fils de tout enseignement musical. Toutefois, en présence de ses succès dans les études littéraires, on lui permit, à l'âge de quinze ans, d'ouvrir quelques livres de musique. Il n'eut aucun maître, apprit seul ses notes et, à seize ans, ignorant les premières notions de l'harmonie et même du solfège, il écrivit pour son collège de province une grande fantaisie pour musique militaire qui fut son premier succès.

C'est en 1862 qu'il fit la connaissance de César Franck, dont il devait être plus tard l'élève et qui exerça une si vive influence sur son avenir musical. Découvrant en lui des aptitudes spéciales,

le maître voulut en faire un artiste dans la plus haute acception du mot; dès 1865, à la sortie du collège, il commençait à lui enseigner l'harmonie, pendant qu'il faisait ses études de droit. Ici se place, dans l'existence de l'artiste, une période assez curieuse au point de vue psychologique. Arthur Coquard était pris entre deux forces contraires, la passion musicale qui l'entraînait vers un idéal rêvé et la dure nécessité qui s'imposait à lui de se créer une situation lucrative et indépendante. Ne possédant aucun talent d'exécution, la carrière des leçons lui était fermée. Après de cruelles luttes et de pénibles angoisses, il prit la résolution de renoncer à l'art. De 1866 à 1870, il s'abstient de tout travail d'harmonie ou de composition, se livre à des études approfondies de littérature, d'histoire..., se fait recevoir docteur en droit en juin 1870, et, au moment où la guerre néfaste éclate, il en était arrivé à un état d'âme fort étrange : conviction profonde qu'il haïssait la musique, tant il est vrai que la haine est souvent proche de l'amour !

Pendant la guerre de 1870, il fait campagne sous les murs de Paris, assiste aux combats du Bourget, de Buzenval et mérite d'être porté pour la médaille militaire. Puis M. Martel, l'un des chefs du centre gauche, qui devait arriver à la présidence du Sénat, le prend pour secrétaire.

Ce fut au lendemain de la guerre, en mai 1871, que, lisant les chœurs d'*Esther*, il se trouve attiré à nouveau vers l'art musical dont il se croyait bien éloigné. Il écrivit les deux premiers chœurs et les présenta à César Franck qui, depuis plusieurs années, n'avait rien vu de lui et fut surpris des

tendances qui se manifestaient chez son élève : « Courage, lui écrit-il, vous avez tout ce qu'il faut pour devenir un grand musicien, dans le sens élevé où je l'entends. »

Sollicité par de tels encouragements, notre compositeur se remet à l'harmonie qu'il n'avait fait qu'effleurer, au contre-point et à la fugue, sous la direction unique de l'auteur des *Béatitudes*. Son début, comme compositeur, date de janvier 1876, aux Concerts Colonne, avec le *Chant des Epées*, ballade pour baryton et orchestre, dit par Lassalle avec un vif succès. En 1875, il s'était fait attacher à la Bibliothèque nationale, où il resta jusqu'en 1881; puis il épousait Mlle Auffray. Sont-ce les exigences de ses travaux à la Bibliothèque qui ralentirent ses inspirations et études musicales? Toujours est-il qu'il ne produit rien dans la période de 1876 à 1881. Mais, à partir de cette date, nous voyons apparaître *Héro*, grande scène dramatique, chez Pasdeloup (1881); *Ossian*, symphonie avec harpe principale (1882); *Cassandre*, drame lyrique, d'après l'*Agamemnon* de Sénèque; divers recueils de mélodies, au nombre desquelles il faut placer *Haï Luli*, ballade d'après Xavier de Maistre, qui valut à l'interprète, Mlle Marcella Pregi, un succès mérité; la *Noce au village*, églogue musicale; une légende pour violon et orchestre ou piano, jouée souvent par Marsick; puis quelques pièces de musique de chambre. Voici les ouvrages les plus saillants : *Jeanne d'Arc*, oratorio en trois parties; *Agamemnon*, chœurs sur le poème d'Henri de Bornier; *Helvetia*, chœurs et mélodrames sur la tragédie de G. Longhaye; l'*Epée du Roi*, opéra en

deux actes (poème d'Armand Silvestre), composé en 1878 et applaudi à Angers en 1884; c'est un ouvrage de demi-caractère, où le dialogue parlé, en vers, est accompagné par un mélodrame de nature symphonique ; les motifs qui caractérisent les personnages sont développés conformément aux situations et aux caractères ; le *Mari d'un jour*, trois actes, poème de d'Ennery, et A. Silvestre. On cite cette jolie boutade de Carvalho, pendant les répétitions : « Edifice à trois étages! Vous, d'Ennery, vous avez fait un scénario bourgeois, — sur lequel A. Silvestre a écrit des vers poétiques, — que Coquard a illustré d'une musique dramatique. Tout cela aboutira à un échec! » La prédiction de Carvalho se réalisa malheureusement.

Citons encore *Andromaque*, scène dramatique pour mezzo-soprano et orchestre ; *Christophe Colomb*, scène lyrique pour baryton et orchestre, joué avec succès chez Colonne ; les *Fils de Jahel*, drame lyrique de Mme Simone Arnaud et de L. Gallet (quatre actes), représenté à Lyon en 1900 ; la *Jacquerie*, partition inachevée d'Edouard Lalo, que Coquard fut chargé par la famille du regretté compositeur de terminer, et la *Troupe Jolicœur*, comédie musicale, d'après une nouvelle d'Henri Cain. Il a encore en cartons *Pompéi*, drame en quatre actes, et la *Reine de Beauce*, sur un livret de L. de Fourcaud.

Ce fut la *Jacquerie*, due en grande partie à la plume d'Arthur Coquard, qui, exécutée d'abord sur le théâtre de Monte-Carlo, le 8 mars 1895, puis sur le théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, le

23 décembre de la même année, fit émerger le nom du musicien.

* * *

Vous souvient-il de ce tableau de Rochegrosse qui fit sensation à une exposition des beaux-arts aux Champs-Elysées? Une scène émouvante où les Jacques, ayant envahi et pillé le château de leur seigneur, apparaissent avec leurs faces hideuses et haineuses à travers la large baie d'une pièce de la demeure féodale où sont réunis, éplorés et brisés par l'épouvante, des femmes et des enfants. C'est un épisode de cette triste époque de notre histoire intérieure que mirent en scène les librettistes M. Edouard Blau et Mme Simone Arnaud et qu'ils relevèrent par une page d'amour. Le livret précise la date : mai 1358.

Le décor du premier acte représente la place du village de Saint-Leu de Cérent en Beauvoisis; on aperçoit au loin la forêt. Blanche, fille du comte de Sainte-Croix, sortie à peine du couvent où elle était à Paris, va épouser le baron de Savigny. Au lever du rideau, le Sénéchal enjoint aux paysans et paysannes qui l'entourent d'avoir à fournir la dot de la fille de leur seigneur et maître. Epuisés par la guerre et réduits à la misère, les malheureux implorent la pitié du Sénéchal; à eux se joint, mais inutilement, Jeanne, une pauvre veuve, dont le fils, Robert, a quitté le pays pour aller s'instruire à Paris. Un bûcheron du nom de Guillaume sème le vent de discorde en narrant la détresse de Jacques Bonhomme et la dureté du maître : « Ah ! quand arrivera le jour où finit la misère », clament

les paysans. « Ce jour viendra quand vous l'aurez voulu! » s'écrie Robert, qui vient de faire son apparition parmi eux et qu'ils reconnaissent. On se donne rendez-vous dans la forêt aux premiers coups de l'Angelus. Resté seul avec sa mère, Robert lui apprend comment, blessé dans la rue, à Paris, pour avoir voulu défendre un pauvre homme battu par des gens de noblesse, il avait été soigné et guéri, dans un couvent où il avait été recueilli, par les soins d'un ange de bonté et de beauté dont il devint éperdument épris. Mais, hélas! il fut forcé de quitter le couvent sans connaître son nom; il sait seulement qu'elle est noble. Les appels de trompette annoncent l'arrivée du comte de Sainte-Croix, accompagné d'hommes d'armes, de sa fille et du baron de Savigny. Ce dernier, avant de quitter le Beauvoisis pour se rendre auprès du Dauphin à Paris, désire avoir de Blanche elle-même l'assurance qu'il est agréé. « Aux désirs d'un père, — répond-elle, — l'enseignement est de se soumettre. » Réponse un peu froide, mais qui s'explique par la scène où, restée seule et entendant sonner l'Angelus, elle se souvient du pauvre blessé qu'elle soignait et dont le pâle visage s'illuminait à sa voix. Elle demande à Dieu de pouvoir l'oublier et de lui pardonner sa faiblesse, lorsque brusquement entre en scène, sans la voir, celui auquel elle pense souvent et qui, malgré les supplications de sa mère, se rend au rendez-vous donné aux Jacques dans la forêt. Affolée et se dirigeant vers le fond de la scène, Blanche s'enfuit en s'écriant : « Lui, c'est lui! »

Le deuxième acte, c'est la réunion, dans une

clairière au milieu des bois, des paysans faisant avec Robert et Guillaume le serment de s'unir, de se défendre contre la dureté des seigneurs et nommant Robert leur chef, puis la scène émouvante où Jeanne défend à son fils de se liguer avec eux et le supplie de rester près d'elle. Elle ne cède que lorsque Robert, lui montrant le calvaire de la forêt, lui rappelle la résignation de la Vierge Marie, lorsque Jésus monta sur la croix.

Comme contraste avec les événements précédents, le troisième acte nous transporte dans une salle du château où les jeunes filles nobles et les jeunes seigneurs forment une farandole afin de fêter le retour du printemps, et l'on chante : « Vive le mai! o gué! » Les groupes des danseurs disparus, Blanche reste seule, pensant toujours au jeune homme qu'elle aima et qu'elle vient d'entrevoir, lorsque son père arrive et lui demande tendrement le motif de sa mélancolie : scène d'épanchement entre ces deux êtres qui s'adorent. Mais, prêtant l'oreille aux bruits du dehors, aux cris entendus dans le lointain, la jeune fille vient à peine de quitter son père sur un mot d'apaisement, lorsque des cris sauvages se font entendre : « Franchise! Liberté! » Les paysans, ayant à leur tête Robert et Guillaume, ont envahi le château, la galerie même dans laquelle se trouve le comte. Robert expose à celui-ci les griefs de ses vassaux et réclame pour eux la liberté. Sur un refus hautain du seigneur de signer certain parchemin, le farouche Guillaume s'avance brusquement avec les paysans brandissant leurs armes. Au même moment, Blanche s'élance et, se plaçant entre son

père et ceux qui le menacent, s'écrie d'un ton méprisant : « Et si l'un d'eux espère jusqu'à nous s'élever par notre abaissement, il n'aura pas, je le proclame, cet indigne triomphe ! » Atterré, Robert cherche à la préserver en rappelant à ceux qui l'entourent que c'est elle qui le ramena par ses soins de vie à trépas ; elle dédaigne d'être sauvée ainsi. Alors Guillaume frappe le comte qui tombe à ses pieds. Robert saisit dans ses bras Blanche évanouie et l'emporte à travers la foule des paysans qui pillent le château et mettent le feu à l'une des tourelles.

Quatrième et dernier acte : Les seigneurs coalisés ont traqué les Jacques et, à bref délai, la défaite de ces derniers est certaine. Blanche de Sainte-Croix, affaissée devant la porte d'une chapelle en ruines dans la forêt, et Jeanne, enveloppée d'un manteau de paysanne, attendent avec anxiété l'issue du combat. La pauvre mère, remplie d'angoisse, craint pour Robert et laisse entendre à Blanche que, si elle n'a plus de fils, c'est qu'il perdit son âme le jour où il la vit à Paris. Sa dernière pensée, s'il meurt, sera non pour sa mère, mais pour elle : « Ayez de la pitié dans l'âme ! » Blanche, attendrie, tombe à genoux avec Jeanne pour implorer le Dieu clément. Puis, exténuée de fatigue, elle s'endort pendant que Jeanne, après l'avoir enveloppée dans les plis de son manteau, va guetter sur la route. Robert, arrivant à travers la forêt, ne trouve plus sa mère, mais aperçoit Blanche endormie. Lorsqu'elle se réveille, il cherche à obtenir son pardon d'avoir osé l'aimer et se défend d'avoir voulu la mort de son père,

tombé sous les coups d'un bandit, quand ce bandit lui-même, Guillaume, se dresse farouche devant lui, lui reprochant sa trahison, et les menace tous les deux de la mort. En entendant les paroles de Guillaume et en présence de la terrible fin qu'ils ne peuvent éviter, Blanche s'écrie : « Seigneur, tu finis mon martyre... Robert, je t'aime! » La mort les fait égaux et leur voix s'enlacent dans un beau duo d'amour extatique. Des clameurs éloignées se font entendre; ce sont les Jacques qui arrivent pour frapper les deux amants. Jeanne revient soudain et, poussant un cri terrible, désigne du geste le lieu d'où arrivent déjà les bruits de l'armée féodale qui avance à grands pas. Les Jacques s'enfuient en désordre; mais Guillaume, avant de les suivre, frappe Robert. Jeanne se jette éperdue sur le corps de son fils, alors qu'au moment où se présentent les troupes féodales conduites par Savigny, Blanche, montrant la chapelle, dit ces simples mots : « Je suis à Dieu désormais, et que Robert, mourant, murmure : « Oh! merci...! »

Livret très intéressant, écrit dans une langue correcte et poétique, dans lequel les situations dramatiques ont pu donner tout l'essor voulu à la verve du compositeur ou plutôt des compositeurs; car ils sont deux et, si l'on remarque, dans le premier acte, les qualités qu'Edouard Lalo avait montrées au grand jour dans le *Roi d'Ys*, on distingue fort bien la part importante qu'a prise M. Arthur Coquard à la création des deuxième, troisième et quatrième actes. Tout en cherchant très habilement à se rapprocher du faire de son

illustre et regretté collaborateur, il a su révéler une maîtrise qui lui est propre et qui a été presque une révélation pour ceux qui ne connaissaient ni peu, ni prou, les compositions diverses émanées de sa plume.

Au point de vue musical pur, la *Jacquerie* prouve une fois de plus qu'il est possible de faire du bon drame lyrique sans se mettre à la remorque de Richard Wagner, dont le génie étouffera tous ceux qui ne feront que l'imiter servilement, malgré tout le talent qui peut leur être échu en partage. MM. Lalo et Coquard n'ont eu qu'à relire, à méditer la préface d'*Alceste* pour s'inspirer de la saine et belle tradition dramatique; leur orchestration est charmante, discrète ou puissante suivant que les situations l'exigent, éloignée de toute banalité, d'une couleur le plus souvent ravissante. Les développements ont un vif intérêt; la symphonie joue un rôle prépondérant sans jamais nuire aux voix et à la marche de l'action scénique. On pourrait affirmer, se souvenant, que M. Arthur Coquard, dans les trois derniers actes (qui sont son œuvre), s'est révélé un fils de Gluck sur lequel aurait passé le souffle de Wagner. Adieu aux vocalises, aux vieux clichés d'antan, aux récitatifs, « forme rudimentaire du parlé tendant à se dissoudre en un chant » ! La trame orchestrale suit intelligemment les voix et les met en lumière; les thèmes principaux comme ceux du serment des Jacques, de la marche féodale, du serment d'amour, etc., sont rappelés dans le cours de la partition, mais avec discernement et par des

transformations habiles. Les chœurs prennent une part importante à l'action.

Le début du premier acte, dans lequel les chœurs répondent tour à tour dramatiquement au Sénéchal, à Guillaume et à Robert, — le deuxième acte, contenant le serment des Jacques et l'intervention pathétique de Jeanne, — le quatrième acte, développant la scène dramatique entre Jeanne et Blanche, puis le duo d'amour de Blanche et de Robert sont les parties les plus saillantes de l'œuvre. Si une critique pouvait être faite, ce serait sur la conclusion du quatrième acte, qui est froide et languissante, comparée surtout à la vigueur des autres parties du drame.

Rappelons encore qu'il n'y a pas d'ouverture et que l'action s'engage immédiatement. On citera encore, au premier acte, la vigueur des chœurs, la belle déclamation de Jeanne, qui joue ici un peu le rôle de Fidès dans le *Prophète*; la farouche explosion de colère de Guillaume, surtout avec la phrase : « Si tu fléchis sous les fardeaux », et son intéressant accompagnement; l'arrivée dramatique de Robert, l'adorable partie orchestrale au moment où Jeanne serre son fils dans ses bras et le récit de Robert racontant son amour pour celle qui l'a sauvé, l'air de Blanche empreint de mysticisme : « Voici l'Angélus qui sonne » ; au deuxième acte, le prélude où se trouve le motif du serment, la véhémente exposition des griefs des paysans par Robert, avec les réponses mouvementées du chœur; les accords hachés de l'orchestre, le serment lui-même : « Jurons d'être unis »; le bel *adagio* chanté par Jeanne, avec l'accompagne-

ment caressant de clarinette; tout le développement de cette scène aboutissant à l'*andantino*, empreint de grâce extatique : « Mais vois notre Dame Marie »; le prélude du troisième, acte où l'on remarque de jolis effets de cor, avec les *pizzicati* des cordes; certaines parties du chœur : « Vive le mai! », d'une jolie couleur; la scène si touchante entre le comte et sa fille, dans laquelle s'épanouit le charme de cette phrase : « Un jour, j'ai perdu souvenir »; toute la fin de ce troisième acte, d'un grand effet dramatique, et enfin, au quatrième acte, le prélude, avec son beau chant d'amour, l'effet du cor anglais à découvert, précédant l'entrée de Jeanne et donnant un souvenir lointain de la mélopée du petit pâtre au troisième acte de *Tristan et Iseult;* le récit de Jeanne et le rappel du thème maternel du deuxième acte; le charmant accouplement des voix de Jeanne et de Blanche dans le passage : « Assistez-les dans l'agonie »; l'expression mendelssohnienne de la phrase : « Ah! le Seigneur d'un ange entendra la prière »; un léger souvenir de la *Walkyrie* dans celle-ci : « Je versais sur les créatures qu'on méprise comme moi »; l'explosion effrayante de l'orchestre, avec une tenue des cors pendant deux mesures, au moment de l'apparition de Guillaume; le joli *andante* à 12/8 (page 193 de la partition piano et chant), avec le trait *pianissimo* du violon solo; la chaleur de la phrase de Robert : « Vous m'aimez », et enfin l'enivrement des deux amants dans la mort prochaine, ramenant forcément à l'idée poétique de *Tristan et Iseult.*

A Monte-Carlo, l'interprétation fut parfaite.

Mme Deschamps-Jehin, malgré un état maladif, créa magistralement le rôle de Jeanne. M. Bouvet, dans son costume minable de bûcheron, fut remarquable comme chanteur et comédien. M. Jérôme fut un Robert plein de chaleur. Mlle Loventz réalisa bien par sa beauté et sa belle tenue le type de la fille noble. MM. Ughetto, Declauzens et Lafont furent très satisfaisants. Les choristes, hommes et femmes, qui avaient reçu une intelligente direction, manœuvrèrent, malgré l'exiguité de la scène, avec une ardeur et une entente des situations que l'on n'aurait pas désavouées à Bayreuth. Enfin l'orchestre, sous l'habile bâton de commandement de M. Léon Jehin, fut irréprochable.

Ce succès engagea M. Carvalho à monter la *Jacquerie* sur la scène de l'Opéra-Comique, et la première représentation eut lieu à Paris le 23 décembre 1895. Les applaudissements qui soulignèrent les plus beaux épisodes du drame ont prouvé que le public parisien avait ratifié l'opinion des habitués de Monte-Carlo. Et, cependant, la pièce n'était pas encore au point, lorsqu'elle fut représentée. M. Carvalho avait tenu peut-être à faire la preuve qu'il lui était possible de rivaliser avec M. Gunsbourg, en montant la *Jacquerie* dans un délai fort court. Le juste milieu, en tout, est nécessaire. Si l'on se plaint quelquefois des lenteurs apportées à l'étude des œuvres nouvelles sur les scènes parisiennes, principalement à l'Académie nationale de musique, ce n'est pas pour réclamer à MM. les directeurs un travail hâtif, aussi nuisible à eux-mêmes qu'aux compositeurs. Dans le cas qui nous occupe, il n'y avait pas

jusqu'à l'orchestre qui ne parût être insuffisamment au courant de la partition. On doit cependant avouer que l'ensemble fut plus satisfaisant aux représentations suivantes. MM. Bouvet et Jérôme, qui avaient déjà interprété l'œuvre à Monte-Carlo, étaient en pleine possession de leurs rôles. Impossible de s'incarner en la personne du farouche Guillaume mieux que ne le fit M. Bouvet. Son jeu et son chant furent parfaits. M. Jérôme fut un Robert très passionné et chaleureux. On sait quelle grande artiste est Mlle Delna ; elle donna au rôle dramatique de Jeanne, la mère de Robert, un cachet absolument personnel. Quant à Mlle Kerlord, elle était un peu émue ; les autres interprètes, MM. Belhomme, Devries et Dufour, méritèrent des louanges.

* * *

M. Arthur Coquard illustra aussi d'une musique de scène intelligemment écrite le *Philoctète* de Sophocle, traduction de M. Pierre Quillard, qui fut représenté sur la scène de l'Odéon le 19 novembre 1896. On sait que Philoctète, atteint au pied d'une blessure qui ne veut pas guérir et dégage des odeurs pestilentielles, a été abandonné dans l'île de Lemnos par les Atrides et Ulysse. Il y vit misérablement, souffrant et hurlant de douleur, lorsque Néoptolème, conseillé par Ulysse, qui a su par l'oracle que les murs de Troie ne tomberaient que si Philoctète apportait dans le camp des Hellènes les armes d'Hercule lui appartenant, aborde à l'île de Lemnos et réussit à lui enlever son arc et ses flèches. Mais, pris de remords, il lui rend ses armes, malgré la défense d'Ulysse Hercule

apparaît alors, enjoignant à Philoctète de se rendre dans les plaines de Troie, où les fils d'Esculape le guériront de ses maux. La musique de scène de M. Arthur Coquard suit pas à pas le texte et l'illustre. Bien qu'ayant eu à l'Odéon des moyens peu puissants, le compositeur se servit fort bien d'un orchestre réduit à une quinzaine d'instrumentistes pour créer des pages d'une belle couleur qui, du prélude au chœur final, conservent une homogénéité parfaite. Ce sont les cordes qui dominent, et les motifs qu'elles ont à développer sont, pour la plupart, remplis d'expression, de chaleur et de lumière. Sans avoir cherché à écrire de la musique se rapprochant servilement des formules chères aux Hellènes, M. Coquard a donné à la trame musicale un caractère quelque peu archaïque. On aurait à signaler le beau prélude du premier acte, avec le début des contrebasses et du basson à découvert et le thème esquissé d'abord par les violons qui reparaîtra dans le récit de Philoctète (n° 3); la charmante mélodie confiée à la clarinette (prière n° 5); le prélude du deuxième acte (n° 6) : *Les Nymphes de Lemnos*, dans lequel se distinguent de délicieuses sonorités du hautbois et des cordes; la berceuse (n° 8) : *Sommeil de Philoctète*, et d'autres pages encore. Mais de telles pages gagnent encore, au point de vue musical pur, à être exécutées au concert, sans être en partie annihilées par le débit des acteurs en scène.

* * *

A la date du 1er avril 1892, Arthur Coquard acceptait les fonctions de censeur des études à

l'Institution nationale des Jeunes Aveugles. La direction des hautes études musicales l'intéressait au plus haut point. On sait que cette école d'Etat est une sorte de Conservatoire de musique pour les jeunes gens privés de la vue et qu'il en sort, tous les ans, une pépinière d'organistes. Plusieurs d'entre eux ont même obtenu de hautes récompenses au Conservatoire de Paris. Mais l'orgue n'est pas le seul instrument qui leur soit enseigné; on a pu leur apprendre le maniement de tous les autres instruments de l'orchestre; et, à certaines époques de l'année, de grands concerts sont donnés, dans lesquels sont interprétées avec goût les œuvres des grands maîtres, telles les symphonies d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, etc., à côté des compositions émanant des professeurs et des élèves de l'institution. On conçoit facilement qu'Arthur Coquard se soit laissé entraîner à accepter une situation à laquelle l'appelaient ses capacités et ses goûts. Il s'y montra à la hauteur de sa tâche, et il suffit de lire les trop courts extraits que nous donnons du discours qu'il prononça presque dès son entrée en fonctions, le 2 août 1892, à la distribution solennelle des prix de l'Institution nationale, pour comprendre quelle excellente intuition il avait eue de l'éducation musicale des jeunes aveugles:

« Chers élèves,

» Vous supposez sans doute que je vais vous parler musique. Eh bien! vous n'avez pas tort. La musique n'est-elle pas, en effet, le plus solide des liens qui m'unissent à vous et la raison même

de ma présence en cette maison ? Je savais en quel honneur on la tenait ici et, à l'heure où le poste que j'occupe devint vacant, certaines personnes entreprirent de me persuader que je pourrais quelque chose pour le développement de vos études musicales. C'est là, tout d'abord, ce qui m'a séduit.

. . . . . .

» La musique ! voilà, pour l'aveugle, l'avenir suprême. C'est le titre de noblesse, la clé qui ouvre toutes les portes. Enfants — c'est surtout aux plus jeunes que je m'adresse ici, — ayez tous cette ambition de devenir des musiciens. Mais ne vous contentez pas de l'ambition banale de l'être qui s'endort sur ses espérances et attend tranquillement la fortune dans son lit. Ayez cette énergie quotidienne, cette volonté tenace qui triomphe de tous les obstacles. Il en est peu, parmi vous, n'en doutez pas, qui ne puissent atteindre au but. Un penseur a dit naguère ce mot profond qu'à la guerre, l'armée vaincue est celle qui croit l'être. Levez-vous chaque matin en vainqueur et, chaque soir, vous vous reposerez sur de nouvelles conquêtes. Vous venez, ces jours derniers, de passer devant moi vos examens. Savez-vous que j'ai été plus d'une fois frappé de ce fait — qui n'a rien de nouveau, je le sais, mais sur lequel il convient de revenir sans cesse — que les premiers n'étaient pas toujours les mieux doués ? J'ai vu avec un chagrin réel de belles organisations musicales, minées par une longue paresse, en voie de s'étioler et d'aboutir à la stérilité, pendant que, en sens inverse, des enfants, de moindre intelligence, s'éle-

vaient peu à peu à la compréhension et au goût des choses de l'art. Gravez-vous dans l'esprit que, par une volonté persévérante, vous pouvez presque tous réussir. Comprenez bien que la nature vous a favorisés sous le rapport musical et que, si elle vous a refusé les joies de la lumière, elle a donné à votre oreille une merveilleuse délicatesse, à votre mémoire une souplesse que l'habitude peut rendre prodigieuse. Songez enfin qu'elle a ouvert à votre âme de mystérieux horizons que l'œil ne soupçonne pas et surtout l'inépuisable trésor des harmonies. »

. . . . . .

Malheureusement, les bonnes dispositions d'Arthur Coquard à l'égard de l'Institution nationale des Jeunes Aveugles furent quelque peu annihilées par les difficultés qu'il rencontra pour continuer ses travaux de composition qui lui tenaient à cœur. Il lui devenait impossible d'accueillir les propositions à lui faites soit en France, soit à l'étranger. Et, lorsqu'il fut question de monter Les *Fils de Jahel* au théâtre de Rouen, les complications devinrent telles, qu'il dut se résigner à donner sa démission, préférant se retirer plutôt que devenir un censeur amateur, inutile. Il lui en coûta; mais sa conduite fut jugée celle d'un homme loyal et d'un artiste consciencieux.

Sa démission date du mois de janvier 1899; elle n'eut d'effet qu'à partir du 1er avril suivant.

* * *

Les *Fils de Jahel* devaient passer le 2 février 1899 sur la scène du Théâtre municipal de Rouen. Mais, à la répétition générale, qui eut lieu le

31 janvier, l'interprétation fut jugée si défectueuse, que, sur le conseil de ses amis, l'auteur retira sa pièce et en interdit la représentation.

Le livret écrit, en collaboration avec Louis Gallet, par Mme Simone Arnaud, d'après son drame joué à l'Odéon, présente une variété de situations émouvantes et un ensemble de sentiments nobles de nature à favoriser l'inspiration chez le compositeur. L'exposition du sujet l'indiquera surabondamment à nos lecteurs.

L'action se passe en Judée, cent soixante-quatre ans avant l'ère chrétienne, au temps de la domination syrienne, sous le règne de cet Antiochus, surnommé l'Illustre, qui s'illustra surtout par ses persécutions contre les Hébreux.

A la fin d'une nuit de grand'garde, en avant de l'enceinte de Jérusalem, les soldats syriens se demandent si bientôt leurs veilles ne finiront pas par l'arrestation ou la défaite de Judas, le chef des Hébreux, un des cinq fils de Jahel, lequel a juré de sauver la Judée de l'oppression d'Antiochus et a préparé ses enfants Judas, Simon, Eléazar, Jonathas et Jean au bon combat. Ce dernier a été choisi pour espionner les Syriens et s'est introduit dans la place sous le prétexte de servir de guide à ses vainqueurs. Ce n'est point sans désespoir que Jean a accepté ce poste : il préférerait combattre l'ennemi avec ses frères. Lysias, gouverneur de Jérusalem, apprend à ses soldats qu'Antiochus revient après avoir levé trois armées et qu'il a décrété l'extermination du peuple hébreu. Puis, se retournant vers la statue colossale de Jupiter adossée au rempart, il s'écrie :

« Voici le roi puissant, le divin maître du monde. »

Jean s'est épris de la fille d'Antiochus, Myrrha, qui, elle-même, a conçu pour lui un profond amour. De cette situation naîtra un conflit terrible dans l'âme du malheureux enfant de Jahel; et, lorsque sa mère et ses frères, sous des déguisements, se présentent à lui dans l'enceinte de Jérusalem, il supplie les siens de lui enlever l'infâme mission qui lui fut confiée; mais tous restent inflexibles. Jean restera avec les Syriens pour les surveiller, les observer et, lorsque le moment sera venu, c'est lui qui par un signal préviendra les Hébreux. Il faut que la Judée ou l'oppresseur périsse.

Tel est l'exposé du premier acte.

Au second (premier tableau), près de la terrasse du palais où réside la fille d'Antiochus, plusieurs archers, résolus à tuer Jean qu'ils considèrent comme un émissaire de l'ennemi, se sont embusqués. La nuit est profonde. Jean arrive, en effet, attiré par l'amour invincible que lui inspire Myrrha. Celle-ci paraît bientôt; mais, au même moment, Jean, frappé par un soldat, tombe en poussant un grand cri. Myrrha, effrayée, sort du palais avec ses suivantes et, étouffant un cri à l'aspect de celui qu'elle aima, s'agenouille près de lui, posant en tremblant la main sur son cœur.

Changement de décor. Recueilli par Myrrha dans le palais d'Antiochus, Jean est sauvé grâce aux soins qui lui sont prodigués. Non contente d'avoir guéri le corps, Myrrha cherche à panser les blessures de l'âme de son fiancé, qui se

reproche de n'avoir pu donner aux siens le signal convenu. Ce sont des confidences touchantes que fait la jeune princesse, de doux souvenirs qu'elle évoque. Et Jean finit par reconnaître que la voix de Myrrha est un écho du ciel. Scène vraiment charmante, que le compositeur a rendue avec un très rare bonheur. Mais, au dehors, des rumeurs lointaines se font entendre, le bruit s'accentue, des cris de victoire retentissent. Ce sont les soldats Syriens qui célèbrent le triomphe d'Antiochus sur les Israélites. Lorsque Myrrha veut fuir avec Jean qui résiste, Lysias, suivi de ses troupes, se présente annonçant l'anéantissement des Hébreux et de la race de Mathatias. « Il en reste encore là » clame Jean en se dévoilant, et, montrant sa mère qu'on amène enchaînée : « Je suis le fils de cette femme ». Mais celle-ci, regardant d'abord avec mépris celui qui a manqué à son devoir, refuse de le reconnaître. Ce n'est que lorsque Jean, se traînant à ses genoux, la supplie de lui rendre son nom, qu'elle finit par s'écrier : « C'est Jean, mon dernier-né ». Lysias ordonne qu'ils soient emmenés tous les deux en prison.

Myrrha mourra de désespoir, si Jean meurt. Aussi l'infortunée cherche-t-elle (troisième acte) à obtenir sa grâce d'Antiochus qui, malgré la désolation éprouvée par lui de voir sa fille si profondément atteinte, résiste à ses supplications, à ses larmes. La scène entre le père et la fille est des plus touchantes, des plus dramatiques. Ce n'est que lorsque Lysias lui suggère de donner Myrrha à Jean issu d'une race illustre et de le proclamer roi, afin de prendre la Judée par ce pacte, qu'An-

tiochus consent à faire venir Jahel pour lui exposer son projet. Quelle émotion poignante pour cette mère qui doit décider de la mort ou de la vie du dernier enfant qui lui reste ! Quel drame se joue dans son âme ! Mme Simone Arnaud a écrit là une de ses plus belles pages.

Non moins tragique est le dernier acte. Jahel a donné son consentement. Elle vient, haletante, trouver Jean dans son cachot et lui révèle à quel prix Antiochus lui laisse la vie. Au même instant, Myrrha s'élance radieuse vers lui et tous deux se tiennent enlacés, heureux de vivre. Mais Jahel, après de cruelles hésitations, déclare qu'une coupable alliance ne peut être contractée. Jean a fait un serment suprême, celui d'aller rejoindre ses frères morts pour la sainte cause. Au dehors, la foule crie : « A mort l'Asmonéen ». Myrrha, éperdue, s'empoisonne, alors que Jean est conduit au supplice. Lysias nargue Jahel.

Tout à coup, au loin, retentissent les trompettes de Judas, annonçant la victoire définitive des Hébreux. Judas apparaît, l'épée nue, avec ses soldats et Jahel tombe morte d'émotion dans ses bras, alors que la foule clame : « Hosanah ! Gloire à Judas, fils de Jahel. »

Nous ferions un reproche à ce drame dont les situations sont fortes, c'est de n'avoir pas plus de lumière à la conclusion. Tous les personnages principaux du drame meurent : Jahel, Jean, Myrrha, alors qu'il eût été facile de sauver Jean et Myrrha, en faisant intervenir un peu plus tôt le triomphe de Judas. Sans désirer en général que le héros et la héroïne du drame se marient à la conclusion,

comme dans la plupart des œuvres écrites pour l'opéra-comique, nous croyons que l'œuvre musicale aurait gagné à avoir une conclusion moins sombre.

Il faut admirer certes ceux qui peuvent, après une interprétation aussi défectueuse que celle à laquelle nous assistâmes le 31 janvier 1899, à Rouen, à la répétition générale des *Fils de Jahel*, se faire une opinion équitable et impartiale de l'œuvre. Elle n'était pas au point. Les éléments même devant concourir à sa mise en lumière étaient des plus défectueux, notamment les chœurs qui représentaient le néant. Nous voulons croire que M. Brument, directeur du théâtre des Arts à Rouen, qui dirigeait lui-même l'orchestre, est capable de mener à bien la mise en scène d'un drame lyrique ou d'un opéra ; on nous en donna l'assurance. Mais, dans l'espèce, il mit trop de précipitation à monter le drame lyrique de M. Arthur Coquard. L'orchestre, qui, en d'autres occasions, avait donné des preuves de sa capacité, ne connaissait qu'imparfaitement la partition.

M. Arthur Coquard eut sa revanche en l'année 1900 à Lyon, où fut joué avec succès son drame lyrique les *Fils de Jahel*. La presse fit les plus grands éloges de l'œuvre.

* * *

La *Troupe Jolicœur*, comédie musicale en trois actes avec prologue, d'après une nouvelle de M. Henri Cain, a été représentée à l'Opéra-Comique le 30 mai 1902. C'est une œuvre absolument différente des précédentes, en ce sens qu'elle

nous conduit en un milieu populaire, parmi ces forains dont la vie nomade est si caractéristique. *Louise* avait déjà préparé le public à la *Troupe Jolicœur*. Mais si, dans l'œuvre de M. G. Charpentier, la polyphonie orchestrale s'appuie presque exclusivement sur les « cris de Paris », il n'en va pas ainsi avec la partition de M. A. Coquard. A l'exception du début du second acte, où l'auteur, transportant l'action au milieu de la fête du Quatorze Juillet à Paris, fait intervenir des fragments de la *Marseillaise*, d'une chanson d'Aristide Bruant, de la *Czarine* de M. Louis Ganne, même de quelques mesures de la romance de *Mignon* d'Ambroise Thomas et de la *Marche hongroise*, sans intention aucune de parodie, son orchestre est établi sur des thèmes qui lui sont propres. Avouons aussi nos préférences, quant à la forme et au fond, pour le livret de la *Troupe Jolicœur*, tiré de la jolie nouvelle d'Henri Cain.

Comme dans la *Jacquerie*, la partition laisse entrevoir les belles qualités d'un artiste sincère, énergique, chez lequel l'inspiration ne fait jamais défaut. Elles sont bien françaises, ces qualités, par cette raison qu'elles comportent au premier chef la clarté, le charme, l'émotion communicative, un souci constant de la vérité dramatique et scénique. C'est, enfin, une œuvre qui prouve que l'on peut garder les nobles traditions classiques tout en profitant des heureuses innovations de la science harmonique moderne, mais sans abuser de ses hardiesses.

Le scénario, le voici : En plein hiver, dans une forêt dont les arbres sont couverts de neige, une

pauvre fillette abandonnée s'est endormie, adossée à un arbre. Mme Jolicœur, la femme du chef d'une troupe de forains dont le campement est tout proche, aperçoit, en traversant le bois avec le jeune Loustic, la malheureuse enfant. Elle la réchauffe, l'interroge et, apprenant qu'elle est seule au monde, elle l'adopte et l'emmène avec elle ; ce sera une nouvelle recrue pour la troupe. Ainsi prend fin le trop court prologue.

Dix ans plus tard, les Jolicœur ont installé leur baraque sur une place publique à Paris, un jour de Quatorze Juillet. La fête bat son plein. La petite Geneviève est maintenant une grande et belle jeune fille de seize ans, et Loustic, qui a grandi, lui aussi, en est devenu le discret amoureux ; mais il a pour rival le terrible Jean Taureau, l'hercule de la troupe. Et celui-ci ne badine point ; d'un seul coup de poing, il tue son homme. Mais ce n'est ni pour l'un ni pour l'autre que battra le cœur de la délicate diseuse de chansons populaires. Un jeune compositeur, Jacques, suivi de son ami le sculpteur Paul, arrive à la fête, voit Geneviève, l'entend chanter, s'en éprend éperdument et lui laisse entrevoir de doux rêves de bonheur, de belles promesses d'avenir : car il lui enseignera le secret de se servir de sa jolie voix. Ainsi s'ébauche le roman d'amour.

C'est la fin d'une après-midi. La roulotte de la troupe Jolicœur est établie sur le haut du plateau de Châtillon. Geneviève est triste, songeant à celui qui a pris son cœur et qu'elle n'a plus revu. Loustic cherche inutilement à la distraire : « Ne dit-on pas que Jean Taureau doit bientôt t'épou-

ser? — Lui! lui! non, jamais! tu m'entends? jamais! » s'écrie Geneviève. La maman Jolicœur voit, elle aussi, avec effroi arriver le jour prochain où sa jeune alouette les quittera peut-être pour un autre, pour ce jeune musicien auquel elle pense toujours. Sur ces entrefaites arrive Jean Taureau, qui fait à Geneviève une déclaration un peu brutale. « Plus tard, ami Jean, nous verrons », murmure la jeune fille, qui ne veut pas l'exaspérer. « Prends garde, réplique Jean Taureau, ne me fais pas languir. Ah! tu me donnes des soupçons... Si jamais j'apprends qu'un autre a su te plaire, malheur à toi, malheur à lui! » Puis il la quitte brusquement pour aller noyer son chagrin dans l'eau-de-vie. Jacques n'a point oublié Geneviève, et le voici qui arrive sur le plateau de Châtillon avec son camarade qui, lui, fait tous ses efforts pour le détourner d'une aventure qui peut lui être funeste. Les deux amoureux se retrouvent enfin et entre eux s'engage un charmant duo d'amour. On songe à se revoir; mais Jacques n'est pas si tôt parti que Jean Taureau, qui était aux aguets, se précipite sur Geneviève pour la frapper; c'est le pauvre Loustic qui, s'interposant, reçoit le coup et tombe évanoui entre les bras de ses camarades.

Au deuxième acte, nous sommes à Saint-Germain-en-Laye, en une petite maison rustique située au sommet du coteau d'où se découvrent l'aqueduc et la forêt de Marly. C'est là que se sont installés, jusqu'à la réalisation de leur mariage prochain, Jacques et Geneviève, et l'on n'attend plus, pour procéder à cette union, que le retour du petit clown soigné à l'hôpital, alors que l'her-

cule fait six mois de prison. Sous la direction de Jacques, Geneviève est devenue une charmante artiste qui gagne largement de quoi subvenir aux besoins de la troupe Jolicœur, fort réduite. Mais voici qu'arrive Loustic, bien pâle encore, très affaibli. C'est une joie pour lui de revoir ses camarades et surtout la gentille Geneviève, qu'il aime plus que jamais. Aussi, en un moment d'expansion, lui fait-il l'aveu de sa passion, et la jeune fille, par crainte de compromettre sa guérison, n'ose lui apprendre son inclination pour Jacques. Mais Jean Taureau, qui est sorti de prison, vient implorer son pardon. Lorsqu'après l'avoir obtenu, l'hercule parle de s'en aller après avoir revu les camarades, Loustic cherche à le retenir. C'est alors qu'il apprend au malheureux enfant les serments échangés entre Jacques et Geneviève. A cette nouvelle, Loustic pousse un cri terrible qui fait accourir Mme Jolicœur, Geneviève, Jacques et les forains. Et le pauvre petit pitre s'éteint doucement, pressant tendrement la main de Geneviève. Conclusion simple, vraie, touchante, dont le compositeur a su fort bien rendre l'émotion communicative.

M. Albert Carré fit preuve d'éclectisme éclairé en montant sur la scène de l'Opéra-Comique, après *Pelléas et Mélisande*, partition à tendances nouvelles s'écartant absolument de la tradition classique, la *Troupe Jolicœur*, qui, sans être rétrogade, accuse une heureuse simplicité, une belle ligne mélodique et dont le travail symphonique est absolument à louer. Que de fois n'avons-nous pas entendu dire autour de nous : « L'art musical

français, après avoir passé par des époques de transition, reconquerra sa clarté, sa grande unité » ? Il ne semble pas que la muse qui inspira, en Allemagne, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber... et, en France, Berlioz, Gounod, G. Bizet, Ed. Lalo, dans leurs manifestations théâtrales, soit morte. M. A. Coquard est, parmi les musiciens de la nouvelle école (il ne faut pas oublier qu'il fut un disciple de César Franck), un de ceux qui ont voulu réagir contre le courant trop violent qui entraîna la jeunesse française à la remorque de Richard Wagner ou l'amena à embrumer à plaisir notre langue musicale. « Ne soyez d'aucune école, disait le maître de Bayreuth; surtout, évitez la mienne ! » Comme il avait raison! Non pas, croyez-le bien, qu'il y ait lieu d'inviter la jeune école à ne s'inspirer absolument que du passé et surtout de ce passé qui donna à la France ce que l'on s'est plu à appeler « l'art éminemment national ». Il s'agit de profiter aussi bien des exemples qu'ont laissés les grands maîtres cités plus haut que des innovations introduites par la science moderne dans l'orchestration. Ainsi tout sera concilié et il n'y aura plus de malentendu possible.

La *Troupe Jolicœur* est donc une œuvre de belle sincérité. La partition a une grande unité, une véritable liberté d'allure dans les scènes dramatiques ; les thèmes conducteurs, dont le principal est celui des Forains, sont toujours de pure distinction et ingénieusement rappelés; l'orchestration, très soignée, est discrète même dans les passages de force. La musique se fait douce et gracieuse avec Geneviève, passionnée avec

Jacques, terrible avec Jean Taureau, compatissante avec Mme Jolicœur, plaintive et résignée avec Loustic, railleuse avec Paul, toujours vraie dans la peinture des caractères et dans la traduction du texte. Nous savons très bien ce que l'on aura pu objecter : au point de vue du livret, les forains de M. Henri Cain sont des personnages d'opéra-comique s'éloignant de la réalité, doués de beaux sentiments que l'on ne doit pas rencontrer souvent chez des histrions. M. Coquard, de son côté, a haussé le ton de sa lyre pour les idéaliser tous, surtout Geneviève et Jacques, dont il a fait de grands amoureux. Mais la musique n'idéalise-t-elle pas tout ce qu'elle touche? Puis la réussite a couronné les efforts des auteurs ; que veut-on de plus ?

Le prologue est charmant avec son délicat motif présenté par la flûte et soutenu discrètement par les cordes, avec la déclamation très expressive de Mme Jolicœur. On ne voit pas bien les raisons qui le firent supprimer à la première représentation, d'autant plus qu'il avait été très apprécié à la répétition générale.

La scène du Quatorze Juillet est fort bien traité ; on l'aurait peut-être désirée plus mouvementée encore, d'une plus franche gaieté ; mais ce n'est qu'un épisode de la comédie, qui nous touche fort peu, notre esthétique repoussant en général l'admission sur une scène lyrique de ces tableaux réalistes et violents.

Combien l'auteur fut touchant dans toutes les scènes de pur sentiment, notamment dans les doux épanchements entre Geneviève et Jacques!

Quel caractère dramatique il a inculqué, par des moyens forts simples, à la mort du pauvre Loustic !

L'interprétation fut excellente avec Mme Deschamps-Jehin (Mme Jolicœur), Mlle Guiraudon (Geneviève), de Craponne (Loustic), Costès (Linna) et MM. Léon Beyle (Jacques), Bourbon (Jean Taureau), Allard (Paul), Cazeneuve (Jolicœur), Mesmœker (Traîne-Misère) et Papillon (Huberdeau). L'orchestre fut admirablement dirigé par M. Luigini.

* * *

En dehors de ses travaux de composition, Arthur Coquard fait de la critique musicale au journal *Le Monde,* aujourd'hui *La Vérité*, depuis un temps assez long, ainsi que dans la revue *La Quinzaine*. Plusieurs de ses études ont été remarquées ; nous rappellerons sa brochure sur César Franck, son maître, et l'ouvrage couronné par l'Académie (Prix Bordin) : *De la musique en France depuis Rameau.*

Son étude sur César Franck, une des premières parues sur le maître, était un hommage rendu au professeur consciencieux et en même temps une glorification du compositeur méconnu de son vivant. Les lignes suivantes, qui sont la conclusion de la notice, feront encore mieux connaître la haute estime en laquelle Arthur Coquard tenait son maître :

« De l'ensemble imposant de ses œuvres, il convient maintenant de dégager le caractère essentiel, l'individualité. Certes, la grandeur et la force éclatent à chaque page des *Béatitudes*. Où trouver, d'autre part, plus d'ampleur dans le déve-

loppement musical, plus d'audace heureuse dans les combinaisons que dans le quintette et le quatuor à cordes, plus de poésie et de tendresse que dans *Psyché*, plus de grâce mystique que n'en exhale *Rédemption?* Toutes ces qualités, dont le maître a fait preuve à un éminent degré, ne sont pourtant pas ce qui constitue la marque essentielle et spéciale de son génie. Si chacune d'elles a eu son heure d'épanouissement, suivant les nécessités de l'œuvre, il en est une autre qui se retrouve partout dans les pages les plus simples aussi bien que dans les compositions les plus vastes, dans les oratorios comme dans les drames lyriques ou les œuvres symphoniques, toujours abondante, naturelle, spontanée : c'est l'originalité harmonique. Contester le don mélodique à un pareil maître serait folie, et nous ne nous arrêterons pas à prouver que son œuvre abonde en beaux chants; mais il est hors de doute que César Franck a manié le contre-point comme personne, qu'il a jeté dans le monde musical une incroyable quantité d'harmonies nouvelles se présentant sous les formes les plus imprévues et constituant un riche trésor, où puisera l'avenir pendant de longues années. César Franck est un penseur. Sa place, dans l'histoire de la musique, est à côté de Bach. »

Ce que l'on peut constater dans l'œuvre d'Arthur Coquard, c'est que, bien qu'ayant retiré un utile profit des conseils de son maître, il s'est bien gardé de l'imiter servilement, comme tels autres de ses élèves. Vous ne trouveriez dans aucune de ses partitions un souvenir des procédés de César Franck; son écriture est restée tout à fait indé-

pendante, et le signe caractéristique de ses œuvres, se résumant dans une tendance très marquée pour l'art dramatique, s'éloigne absolument de celui qui distingue des pages telles que les *Béatitudes* et surtout *Psyché*. César Franck est toujours pour lui le « divin musicien » par excellence; mais, tout en l'admirant, il a eu le bonheur de ne point s'inféoder à lui, ce dont il faut le louer. Des partitions comme *Hulda* et *Ghisèle* sont trop peu connues pour que nous puissions affirmer si le maître des *Béatitudes* avait l'étoffe nécessaire et la souplesse voulue pour aborder la scène. Son idéal se maintenait surtout dans les hautes régions en lesquelles plane l'art sacré, et son génie se révéla surtout dans ses beaux oratorios, sa musique de chambre et d'orgue, ses symphonies. Il nous a suffi, au contraire, d'entendre la *Jacquerie* et la *Troupe Jolicœur* pour être persuadé qu'Arthur Coquard est, avant tout, un homme de théâtre. La critique qui pourrait lui être adressée est que ses tendances pour l'élément dramatique se font trop sentir dans des œuvres de demi-caractère, qui ne comportent pas une si grande envergure.

CATALOGUE DES ŒUVRES

DE M. ARTHUR COQUARD (1)

Op. 1. *Chœurs d'Esther*, 1870-1871. . . . . Choudens.
» 4. *Le Chant des Epées*, 1875 . . . . . Grus.
» 5. *Cassandre*, musique sur le drame de Bornier : *Agamemnon*, 1875-1876 . . . . (Non gravé).

(1) Ce catalogue a été établi en suivant exactement les dates de composition des œuvres.

Op. 7.	*Jeanne la Pucelle*, chœur de femmes, 1877 .	(Non gravé).
» 9.	*L'Epée du Roi*, comédie musicale, deux actes, 1878	id.
» 11.	Recueil de douze mélodies, 1880 . . .	Hamelle.
» 12.	Chœur pour enfants : *Petit Enfant* — *Petit Oiseau*, 1880	id.
» 13.	Légende pour piano et violon, 1880 . .	Grus.
» 14.	*Héro*, scène dramatique, 1881	Hamelle.
» 15.	Musique religieuse.	Paivy-Graff. / Gautier.
» 16.	*Une Noce au village*, scène villageoise, avec soli et chœurs, 1881	Hamelle.
» 17.	Sérénade pour piano et violoncelle, 1882.	id.
» 18.	Quatre mélodies, 1882	Durand.
» 19.	*Ossian*, poème symphonique pour orchestre et harpe principale, 1882	(Non gravé).
» 39.	Quatre mélodies. 1882-1888	Durdilly.
» 23.	Menuet pour orchestre, 1883.	(Non gravé).
id.	Menuet pour piano, 1883	Grus.
» 24.	*Christophe Colomb*, scène lyrique, 1883 . .	Durdilly.
» 26.	*Plainte d'Ariane*, mélodie, 1884	Lemoine.
» 54.	*Pompéi*, drame lyrique, 3 actes, 1884 . .	(Non gravé).
» 30.	*Le Mari d'un jour*, opéra-comique, 3 actes, 1885	Grus.
» 30.	Gavotte pour piano (tirée du *Mari d'un jour*), 1885.	id.
» 33.	*Le Songe d'Andromaque*, scène dramatique, 1886	Choudens.
» 42.	*Jahel*, tragédie lyrique, 4 actes, 1887-1889.	id.
» 41.	*Il était une fois*, ballade, 1889. . . .	Grus.
» 43.	Pièces pour hautbois et orchestre, 1890.	(Non gravé).
» 44.	Musique d'église, 1891-1892	Grus.
» 46.	*Le Gaulois captif*, scène dramatique, 1892.	Durdilly.
» 47.	*La Vierge aux oiseaux*, mélodie, 1892. . .	(Non gravé).
» 48.	Madrigal, mélodie, 1892	id.
» 51.	*La Jacquerie* (avec Edouard Lalo), drame lyrique, 4 actes, 1892-1894.	Choudens.
» 50.	*L'Oiseau bleu*, 1893	(Non gravé).
» 53.	*Jeanne d'Arc*, oratorio, 1896	Costallat.

Op. 52. *Philoctète*, musique de scène, 1896 . . Grus.
» 55. *La Reine de Beauce*, comédie musicale, 3 actes, 1897-1898 . . . . . (Non gravé).
» 56. *La Troupe Jolicœur*, comédie musicale, 3 actes et 1 prologue, 1899-1901. . . Grus.

ŒUVRES NON CLASSÉES ET NON GRAVÉES :

Helvetia, chœurs et musique de scène.
Lucie, mélodie avec orchestre.
Sainte-Cécile, ode.
O Salutaris, pour ténor et basse.
Trio pour piano, violon et violoncelle.

LOUIS DIÉMER

Sous l'empire d'une éclosion musicale très particulière au XIX^e^ siècle, l'habileté des virtuoses du clavier a suivi de près la transformation d'un instrument auquel les maisons Erard et Pleyel ont apporté de si merveilleux perfectionnements. Nul doute que l'ampleur du jeu, la subtilité des nuances, la perfection des traits n'aient gagné à l'adoption du superbe piano-forte remplaçant le grêle clavecin. Le pianiste possède, aujourd'hui, à sa disposition un orchestre complet qu'il manie à son gré et qui obéit à ses moindres caprices. Les moyens d'expression qui étaient inconnus dans le clavecin se décuplèrent rapidement, grâce aux perfectionnements apportés peu à peu dans le mécanisme du piano. La sonorité en devint moelleuse et puissante. Aussi quelle légion d'artistes s'est levée depuis l'année 1776, époque à laquelle les frères Erard commencèrent à fabriquer en France les premiers instruments à marteau, dus à l'invention du Florentin Barthélemy Cristofori en 1718! De Jean Baptiste Cramer (1771), Hummel (1778) et Kalkbrenner (1784) — en passant par Moscheles (1794), Chopin (1810), Liszt (1811),

Thalberg (1812), Stephen Heller (1814), Prudent (1817), Littolff (1818), César Franck (1822), Schuloff (1825), Rubinstein (1829), pour arriver aux plus modernes, Camille Saint-Saëns (1835), Ritter (1836), Planté (1839), Diémer (1843), Delaborde, Arthur De Greef, Pugno (1852), Philipp, Risler et *tutti quanti*,—ce n'est qu'une suite ininterrompue de talents remarquables et les plus variés parmi les virtuoses du clavier, aussi bien en France qu'à l'étranger. Que l'on nous pardonne de ne pouvoir donner ici la liste complète de tous ceux qui se sont distingués comme merveilleux interprètes du piano; elle serait longue, mais instructive. Dans la trop courte nomenclature dressée par nous ne figurent même pas les femmes qui s'illustrèrent également : les Camille Pleyel, née Moke; Clara Schumann, Joséphine Martin, Massart, George Hainl, Szarvady, Roger-Miclos, Bordes-Pène, Clotilde Kleeberg, Berthe Marx...

« On peut dire de la musique qu'elle est entrée dans les mœurs avec les progrès du piano. On peut dire du piano qu'il s'est perfectionné sous la pression redoublée du goût musical. Si l'on ne tenait pas compte de cette double vérité, le mouvement de l'art lyrique en ce siècle et principalement en cette fin de siècle resterait inexplicable. Graduellement amélioré et transformé selon les désirs des compositeurs, assoupli, fortifié, sensibilisé, étendu, rendu susceptible de modifier ses timbres, de se prêter à tous les caractères, à traduire toutes les nuances, le piano est devenu l'instrument par excellence, un complet orchestre aux mains d'un seul exécutant. De ses qualités

nouvelles, successivement conquises, ont dérivé, pour la composition même, d'inappréciables avantages. Les sonorités prenant de l'indépendance et, pour ainsi dire, de l'individualité au gré du virtuose, les musiciens se sont dérobés aux insipides placages harmoniques, aux monotones accompagnements. Une seule main peut à la fois dégager un chant et le soutenir de dessins appropriés, tandis que l'autre se meut librement dans le large espace sonore et répond aux interrogations de la mélodie par d'inépuisables commentaires symphoniques. Les dispositions des cordes, des marteaux et des pédales permettent de varier et de moduler le son à l'infini. Les notes se détachent ou s'enroulent, se brisent ou s'envolent comme des fusées, s'éclaircissent ou s'étouffent, s'opposent ou s'unissent sans jamais se confondre et communiquent à l'auditeur telles impressions que l'on veut. »

Qui a si excellemment proclamé les mérites du piano moderne? Un maître en critique, notre éminent confrère M. Louis de Fourcaud.

Parmi les pianistes de la seconde moitié du XIX^e^ siècle qui surent acquérir une réputation méritée, assise sur des bases solides, et qui firent valoir toutes les ressources des instruments perfectionnés mis à leur disposition, il faut citer en première ligne M. Louis Diémer. Né à Paris, le 14 février 1843, d'un père alsacien et d'une mère qui, bien que native des bords de la Seine, était également d'origine alsacienne, l'un et l'autre absolument étrangers à l'art musical, il reçut dès le plus jeune âge, de trois à sept ans, des conseils

et des leçons de piano d'une tante, Mme Rameau, qui, sans descendre du grand musicien de ce nom, était excellente musicienne. Présenté par elle à Marmontel, qui reconnut chez l'enfant les plus heureuses dispositions, il fut mis par ses soins entre les mains de l'un de ses premiers prix, M. Lestoquoy. Ce fut ce dernier qui le prépara pour le concours du Conservatoire, où il fut admis, le 26 décembre 1853, dans la classe de Marmontel. Quelques jours plus tard, le 4 janvier 1854, la classe de solfège dirigée par Durand lui était ouverte. Le deuxième accessit de piano lui était décerné en 1855, en même temps que le premier prix de solfège ; puis il enlevait le premier prix de piano à l'unanimité en 1856. Mais ses succès en tant que pianiste ne lui font point oublier qu'il doit compléter son éducation musicale et acquérir toutes les connaissances voulues pour devenir un artiste sérieux, voire un compositeur. Il entre successivement, le 27 juin 1856, dans la classe d'harmonie et d'accompagnement dirigée par Bazin ; le 11 octobre 1859 dans celle de composition avec Ambroise Thomas, et enfin, le 15 du même mois et de la même année, dans la classe d'orgue de Benoist. Ses travaux sont couronnés de succès, et l'on relève sur les palmarès du Conservatoire : premier prix d'harmonie en 1859, premier prix de fugue et deuxième prix d'orgue en 1861.

Le premier octobre de cette année 1861, Diémer quittait l'Ecole de la rue Bergère pour s'adonner au professorat. Il n'avait pas concouru pour l'Institut ; mais les études sérieuses par lesquelles

il avait passé l'amenèrent à se livrer plus tard à la composition. Il se produisit de fort bonne heure comme virtuose à Paris, en France, à l'étranger; l'éditeur M. Heugel père fut son imprésario de la première heure. Non content de le charger de nombreuses transcriptions, il le fit entendre dans les séances musicales organisées par le *Ménestrel*, soit à Paris, soit dans les grandes villes de France, dans le but de propager les œuvres publiées par sa maison d'édition.

Un des épisodes les plus amusants de la carrière de Diémer fut son admission dans l'intimité de Rossini, toujours grâce au patronage d'Heugel. Il avait alors dix sept ans; ses relations avec Rossini datent donc de l'année 1859. On sait que l'auteur de *Guillaume Tell*, après avoir fui la ville de Bologne, où il fut brûlé en effigie par ses concitoyens furieux d'avoir été mystifiés par lui à l'occasion de la souscription organisée pour la défense des intérêts de la patrie, s'était réfugié à Florence, où il tomba malade. Il pensa alors à revenir à Paris en l'année 1853; sa santé s'y rétablit, et, lorsque Diémer lui fut présenté, il habitait au numéro deux de la rue de la Chaussée d'Antin. Tous les samedis, il y avait dîner et réception; c'étaient surtout des réunions d'artistes, au nombre desquels figuraient le plus souvent Auber, Verdi, Meyerbeer, Liszt, Carafa, un des amis les plus intimes de la maison; Gustave Doré et tant d'autres, auxquels venaient se joindre les étrangers marquants de passage à Paris. Souvent, les dîners étaient de véritables pique-niques, et Rossini, dont la ladrerie était proverbiale, aimait

assez qu'un de ses hôtes lui envoyât un plat succulent, qui souriait à sa gourmandise. Le café n'était que passable, et plusieurs des convives, après le dîner, descendaient au restaurant Bignon, situé dans la maison même de Rossini, au coin de la rue de la Chaussée d'Antin et du boulevard des Italiens, pour déguster un moka plus parfait que celui servi chez le maître. Puis on remontait à l'appartement pour assister à des séances musicales, dans lesquelles Diémer jouait un rôle important. Rossini avait cessé de composer depuis un long temps pour le théâtre; mais il écrivait de temps à autre des pièces pour le clavier auxquelles il devait attribuer une certaine importance, puisqu'il ne voulait s'en dessaisir sous aucun prétexte. Aussi Diémer venait-il dès le matin chez le maëstro pour apprendre par cœur ces morceaux, qu'il faisait connaître, le soir même, aux invités. Si l'on osait jouer aujourd'hui en public des pièces extraites d'un recueil que Rossini, dans un sentiment de fausse modestie, avait intitulé : *Les Riens*, un sourire illuminerait certainement les visages de la plupart des auditeurs, accoutumés aujourd'hui à entendre des œuvres pianistiques d'une autre envolée que celles du compositeur natif de Pesaro. C'est que, dans ces *Riens* et dans plusieurs autres pièces qui ne furent jamais éditées, il n'existe *rien*, en effet,... qui se rapproche, quant à la profondeur du sentiment et même à la forme de l'écriture, des compositions des grands maîtres pour le clavier. Tout est à la surface, théâtral : ce sont des bavardages, des caquetages, qui laissent toujours entrevoir cet esprit bouffon et railleur que Fétis, qui

n'est cependant pas suspect, reprochait à juste titre à Rossini et qui lui fit nombre d'ennemis. Voici du reste ce qu'en dit l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* : « Doué de l'esprit le plus fin, le plus brillant et, de plus, imbu de la fausse opinion que rien ne saurait être sérieux chez les Français, il s'était persuadé malheureusement que le rôle par excellence y devait être celui de mystificateur et ce fut lui qui l'adopta. Nul ne pouvait le remplir avec plus d'avantages ; mais il ne convenait à personne moins qu'à l'auteur de *Sémiramis* et d'*Othello*... » Ce côté sarcastique, railleur, facétieux du caractère de Rossini tenait de l'atavisme. Son père et sa mère avaient joué pendant longtemps dans les théâtres forains. En sa jeunesse, l'auteur du *Barbier* avait vécu au milieu d'un monde quelque peu cabotin. Sa nature, encline à la mystification, à la blague, n'avait fait que s'accroître à mesure que le succès venait griser le compositeur ; elle se dévoilait non seulement dans sa conversation ou dans des œuvres telles que le *Barbier de Séville* et l'*Italienne en Algérie*, mais encore dans ses opéras sérieux. Il ne pouvait réagir. On sait combien Berlioz détestait les boutades de celui qui ne craignait pas de se ridiculiser lui-même en signant une de ses lettres : « Le singe de Pesaro ».

Mais revenons à Diémer. Il exécutait déjà avec un rare talent les œuvres pianistiques de Rossini devant un aréopage composé des personnages les plus illustres des lettres et des arts. Souvent, Rossini jouait avec le jeune virtuose des pièces à quatre mains, notamment un certain morceau qu'il

affectionnait. Nous les avons entendues, ces œuvres écrites par Rossini dans la dernière partie de sa vie et dont quelques-unes, croyons-nous, n'ont jamais été éditées : *Un Profond Sommeil*, chant à la basse soutenu par les arpèges de la main droite, suivi du *Réveil en sursaut*, rappelant les farces du *Barbier de Séville; Spécimen de mon temps*, avec un début pompeux que vient interrompre un *allegro vivace* de verve théâtrale. De ces pages et de bien d'autres, il ne reste que des impressions fugitives; cela se lit, s'entend sans effort, comme certains romans de facture facile et légère qui, aussitôt lus, sont oubliés. Nous nous rappelons toutefois certaine fugue de l'*Ancien Régime*, véritablement bien traitée. On ne s'explique aujourd'hui le succès, même éphémère, de ces bluettes qu'en se rappelant combien le public de cette époque était peu initié aux beautés que recèlent les œuvres sérieuses de musique de chambre et aussi dans quel milieu tout à fait spécial vivait Rossini.

N'allez pas croire que Diémer recevait quelques cachets pour le dévouement qu'il montrait en apprenant par cœur et en exécutant brillamment les œuvrettes du maître... On jugeait qu'il était assez récompensé en étant admis dans son intimité et dans celle de Mme Rossini, cette Olympe Pélissier, dont le caractère hautain et déplaisant n'était pas pour conquérir à elle et à son maître de nombreuses sympathies. Nous devons toutefois, pour rendre justice à la vérité, rappeler que, dans une certaine circonstance, Mme Rossini fit un acte méritoire à l'égard de Diémer, qui, appelé sous les drapeaux, put se racheter grâce

au produit d'un grand concert organisé par elle à son bénéfice (1).

* * *

Sainte-Beuve, dans un de ses sonnets, disait un peu tristement :

> J'ai fait le tour des choses de la vie ;
> J'ai bien erré dans le monde et dans l'art.

Le virtuose de profession est cet errant à travers le monde et l'art, allant sans trêve ni repos du nord au sud, de l'ouest à l'est, constamment sur la brèche, alors que la gloire commence à briller pour lui, traversant les pays et les cités qui le réclament, sans même pouvoir arrêter son regard sur les beautés qu'ils renferment, allant droit à la salle de concert ou de théâtre dans laquelle l'attendent impatiemment les auditeurs sollicités par son talent, et repartant aussitôt pour d'autres contrées qu'il traversera toujours aussi vertigineusement, sorte de juif errant que ne doivent rebuter ni les fatigues, ni les insomnies. Dans de telles courses à la vapeur, le virtuose-voyageur devient, malgré lui, l'esclave du public et ne peut se doubler du dilettante — qu'il aurait souvent plaisir à être en face des merveilles de la nature et de l'art.

Tel fut le cas de Diémer, lorsque de bonne heure son nom commença à percer et qu'il entreprit,

---

(1) Rossini termina ses jours le 13 novembre 1868 à Paris, à l'âge de soixante-seize ans. Sa femme lui survécut près de dix ans, puisqu'elle ne mourut que le 22 mars 1878, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

avec Sarasate, diverses tournées à Bordeaux, Nantes, Orléans et en tant d'autres villes où ils allaient commencer, tous les deux, à cueillir de verts lauriers. Son début aux Concerts populaires dirigés par Pasdeloup date du 20 décembre 1863, avec la *Sérénade* pour piano et orchestre de Mendelssohn. C'était le premier concert de la saison 1863-1864. Aussi le public était-il nombreux et fit-il une ovation à l'excellent pianiste. Nous assistions du reste à cette séance, dans laquelle furent exécutées, en outre, l'ouverture de *Sémiramis* de Rossini, la *Symphonie héroïque* de Beethoven, un *Andante* de Mozart et l'ouverture du *Freyschütz* de Weber. Depuis cette époque, Diémer ne cessa de se faire entendre aux Concerts populaires, une ou deux fois par an, en interprétant notamment, à la satisfaction des auditeurs, le *Concerto* en *ré* mineur de Rubinstein, le *Concerto* en *ré* mineur de Mozart, la *Fantaisie avec chœurs* de Beethoven, le *Second Concerto* de Liszt... Au début, son nom alternait sur l'affiche avec celui de Ritter. Il y exécuta même avec Alard, le 29 mars 1868, la *Sonate* pour piano et violon de Weber. C'est encore aux Concerts populaires qu'il joua pour la première fois les *Variations symphoniques* de César Franck, composées spécialement pour lui, dans un festival consacré aux œuvres de l'auteur des *Béatitudes* et dirigé en partie par C. Franck et par Pasdeloup.

En juin 1867, Diémer avait épousé une de ses élèves, Mlle Serret, douée elle-même des plus heureuses qualités artistiques; elle s'est adonnée surtout à la peinture, et l'on peut admirer, dans le *home*

de la rue Blanche, le résultat de ses travaux : de jolies aquarelles représentant les fleurs les plus délicates.

Pendant la guerre franco-allemande, Diémer s'était établi avec les siens à Beaumont-sur-Oise, où il possédait une maison de campagne ; mais le très incommode et désagréable voisinage des Prussiens le détermina à aller habiter Valenciennes. Dès sa rentrée à Paris, en cette maison portant le nº 1 du quai d'Orsay, qui échappa miraculeusement à l'incendie pendant la Commune, nous le voyons reprendre ses travaux de composition et se livrer surtout à des essais d'œuvres dramatiques pour la scène, auxquels, du reste, il ne donna pas suite. En 1879 a lieu, sous la direction de M. Paul Taffanel, la formation de cette belle Société des Instruments à vent, qui a laissé des souvenirs inoubliables et dont faisaient partie MM. Gillet, Grisez, Turban, Espaignet, Garrigue... Diémer prêta un concours des plus utiles et des plus continus à cette société qui ne prit fin qu'à l'époque où Taffanel fut appelé à diriger l'orchestre de l'Opéra et la Société des Concerts.

Après Pasdeloup, MM. Colonne et Lamoureux ne pouvaient manquer de s'attacher un artiste d'une telle valeur. Aussi sont-ils nombreux les concerts dirigés par ces deux chefs d'orchestre, dans lesquels furent exécutées par lui non seulement les pages maîtresses des classiques, Bach et Beethoven en tête, mais encore les œuvres des compositeurs modernes. C'est à lui que ces derniers sont redevables d'avoir pu faire connaitre et

apprécier plus complètement leurs compositions pour piano et orchestre. Nous n'aurions qu'à citer les noms de Saint-Saëns, César Franck, Ch.-M. Widor, Emile Bernard.

Grâce à son mérite et à une réputation établie de longue date, Diémer fut nommé professeur d'une classe de piano au Conservatoire le 20 août 1887 en remplacement de Marmontel ; il y enseigne encore à l'heure actuelle. Citer les noms de ses élèves principaux, c'est indiquer la maîtrise de son professorat : Risler, dont la réputation a dépassé aujourd'hui les frontières; Staub, professeur au Conservatoire de Cologne; Bloch, qui remporta le grand prix de Rome; Stojowski, Pierret, Quévrement, Galland, professeur d'orgue et de piano au Conservatoire de Nancy; Baume, professeur à Toulon, où il a organisé des séances de musique de chambre; Thibaud (Joseph), le frère du jeune et très apprécié violoniste des Concerts Colonne; Cortot, Lazare Lévy, Armand Ferté. Sa sollicitude pour ses élèves est sans bornes. Non content de leur procurer toutes les occasions de se faire entendre, il exécute souvent avec eux, dans les grands et petits concerts, des morceaux écrits pour deux pianos, les prenant ainsi sous sa protection et indiquant à tous l'estime en laquelle il tient leurs talents. Noble exemple à suivre par tous ceux qui, éduquant la jeunesse, doivent soutenir ses débuts dans la vie!

Faire revivre toute la théorie des instruments anciens répondant aux noms pittoresques de *clavecin*, *viole d'amour*, *viole de gambe*, *hautbois d'amour* et *vielle*, ainsi que les œuvres composées

ad hoc par les maîtres Couperin, Hændel, Rameau, Monsigny, Chédeville l'ancien, Martini, Milandre, etc., tel fut le but poursuivi par Diémer en 1894, avec le concours de MM. Delsart, Van Waefelghem et Grillet. Déjà, à l'Exposition universelle de 1889, il avait donné une série de concerts dans le but de réhabiliter le clavecin. Le succès qu'il obtint l'engagea à agrandir le cadre primitif en adjoignant au clavecin les instruments qui l'encadraient autrefois. Ce fut à la salle Pleyel, en avril 1894, qu'eurent lieu les séances dans lesquelles était restituée la musique du XVIII[e] siècle sur instruments de l'époque ; et on ne la comprendrait pas autrement que dans ce milieu d'intimité. Leur sonorité un peu ténue et grêle (surtout celle du clavecin) perdrait tout son charme dans une vaste salle. Plus la pièce sera de petite dimension, plus on jouira des douces résonances des instruments qui furent les précurseurs de ceux adoptés pour la musique de chambre.

Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler ici, dans la biographie de celui qui contribua à les remettre en honneur, ce qu'étaient le clavecin, la viole d'amour, la viole de gambe, le hautbois d'amour et la vielle.

Le *clavecin* a la forme du piano à queue, dont il est le précurseur ; les cordes ont les mêmes dispositions. Le mécanisme consiste en une tige attachée verticalement au bout de chaque touche et qui porte à l'extrémité supérieure une languette à bascule terminée par une pointe de plume de corbeau. En abaissant la touche, la corde est pressée et la pointe de la plume la fait résonner en

s'échappant comme un ressort. Cet instrument à cordes et à clavier reçut de nombreuses modifications du XVe au XVIIIe siècle, époque à laquelle un facteur génial, Sébastien Erard, lui donna une grande perfection. Des maîtres comme Mozart et Haydn furent des clavecinistes ; avec Beethoven commence l'ère véritable du piano.

La *viole d'amour* était un instrument à cordes et à archet se jouant comme le violon, ayant des rapports, en tant que sonorité, avec le violon, et l'alto, eu égard au nombre et à l'étendue de ses cordes (six ou sept). Elle était plus grande que la viole simple et donnait l'accord en *sol*, clef de basse première ligne. Outre ses cordes ordinaires, la viole d'amour en possédait un certain nombre en métal qui passaient sous la touche et produisaient des sons concomitants. La viole d'amour était fort gracieuse avec sa forme allongée et sa jolie tête en bois sculpté; elle fut très usitée aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Meyerbeer en fit usage dans les *Huguenots*.

La *viole de gambe* ou basse de viole, de plus petite dimension que le violoncelle moderne, en diffère surtout par son accord de six et quelquefois de sept cordes en *ré*, clef de basse au-dessous des lignes *sol*, *mi*, *la*, *ré*. L'archet de la basse de viole avait la forme d'un arc. Les facteurs soignaient tout particulièrement ces instruments, comme la viole d'amour du reste; le musée du Conservatoire de Paris en possède de beaux spécimens.

Le *hautbois d'amour* descendait une tierce mineure plus bas que le *dessus* du hautbois. Son imperfection, au début, ne permettait de l'em-

ployer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. Des clefs lui furent ajoutés vers la fin du XVII[e] siècle et les Besozzi l'améliorèrent. On sait quel degré de perfection il a atteint aujourd'hui et le parti qu'en tire le célèbre artiste M. Gillet à la Société des Concerts.

Quant à la *vielle*, son véritable nom était primitivement rote, du mot *rota* ou roue. Les cordes sont frottées par une roue de bois enduite de colophane, et les doigts de l'exécutant abaissent des cliquettes qui, appuyant sur les cordes, en changent la tonalité. De date très ancienne (XI[e] siècle), cet instrument fut très en faveur jusqu'au XVIII[e] siècle; il est encore employé en province dans les réunions champêtres ; en notre enfance, nous avons souvent entendu, au milieu des montagnes du Morvan, les joueurs de vielle. La qualité de son provient de la manière de donner le coup de poignet sur la roue. M. Grillet l'a remise en honneur et en joue fort bien (1).

Ces séances d'avril 1894, auxquelles prêtèrent leur concours divers conférenciers et des chanteurs de talent, furent continuées les années suivantes. La Société des Instruments anciens fut même appelée à se faire entendre en province et à l'étranger, notamment à Bruxelles, Genève, Cologne, Lille, Lyon, Marseille, Rouen. Tous ceux qui s'intéressent aux questions d'art rétros-

(1) La majeure partie des renseignements sur les instruments anciens a été empruntée au *Dictionnaire des instruments de musique* d'Albert Jacquot et au *Dictionnaire de musique* du Dr Pierre Lichtenthal.

pectif musical ont pu ainsi passer quelques heures charmantes en compagnie des vieux maîtres, dont les noms étaient quelque peu tombés dans l'oubli.

Les travaux considérables de Diémer à Paris, soit comme professeur, soit comme virtuose ne l'ont pas empêché de continuer, même dans ces dernières années, à faire des voyages artistiques à l'étranger : à Budapesth, à Prague, où il se fit entendre avec le fameux Quatuor tchèque; à Vienne où il joua au Conservatoire sous la direction de Richter; à Berlin (Société philharmonique), à Londres, avec Lamoureux, dans la salle de concerts de Queen's Hall; à Rome (en 1899), où il se rendit avec MM. Théodore Dubois et Delsart; à Naples et à Milan. Ces tournées furent pour lui de véritables triomphes qui le remplirent de joie sans modifier en quoi que ce soit ses dispositions natives pour la modestie et la simplicité.

* * *

Nous venons de prononcer les noms de modestie et de simplicité. Ce ne sont pas les seules qualités à l'actif du brillant artiste. La première de toutes est sa bienveillance, et nous en avons donné déjà un aperçu à l'égard de ses élèves. Mais on ne saurait trop y revenir, comme on va toujours involontairement à la lumière qui vous attire. Arrivé au sommet de la gloire, Diémer pouvait, grâce à l'indépendance que lui procurait la fortune, se reposer d'une vie de labeur dans l'auréole du succès. Il a voulu y ajouter celle de la bonté, qui est encore ce qu'il y a de mieux sur notre planète; il s'est fait l'éducateur des jeunes, pour leur mon-

trer la belle et bonne voie, celle du travail et de la probité. Non content de leur donner une instruction musicale forte et solide, il les a suivis à la sortie de l'école, soutenant leurs premiers pas dans la vie, comme le tuteur soutient la plante encore trop frêle pour croître d'elle-même, les encourageant en se produisant avec eux en public, leur procurant des leçons, en un mot leur servant de père dans leur carrière artistique. Il faut voir aussi comme tous l'adorent! Cette adoration est sa plus belle récompense.

Il s'agit de finir par où nous aurions dû commencer : essayer de donner la physionomie du talent de Diémer. C'est un virtuose de race, un admirable lecteur, un styliste hors pair, — on pourrait dire un artiste sans fautes, si l'on ne craignait d'affaiblir par cette qualification un peu froide tous ses grands mérites. La sûreté, l'égalité du trait, le respect des traditions classiques ont fait de lui le merveilleux interprète des pages des vieux maîtres. Il faut lui avoir entendu exécuter, par exemple, une des pages fleuries de Jean-Sébastien Bach sur le grand piano à queue d'Erard ou de Pleyel, telle pièce de Rameau et de Couperin sur le clavecin pour se faire une idée de son prodigieux talent. Devant le public, le calme est grand; c'est que, sans la moindre vanité, il a confiance en lui et qu'assuré de tirer de l'instrument mis à sa disposition tout l'effet possible, il arrive sur la scène avec une sécurité qu'il fait partager à ses auditeurs. C'est une grande force. Aussi croyons-nous devoir reproduire à l'appui de notre dire ces lignes d'un bon

juge en la matière, M. Ch.-M. Widor : « Je n'ai jamais entendu que deux virtuoses sortir victorieusement de l'épreuve du *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven, c'est Ritter et Diémer ; ce qu'il faut de confiance en soi, d'expérience du public, de connaissance du maximum d'intensité fournie par un Erard ou un Pleyel à distance, d'absence de nervosité dans l'attaque de la touche pour que la corde ne chaudronne pas et que le son reste toujours gras et sympathique, ce qu'il faut d'éducation musicale, de respectueuse admiration pour l'œuvre interprétée, d'habileté à s'harmoniser avec l'orchestre, je ne saurais le dire. »

Nous n'avons pas parlé encore du compositeur, mais tout le monde connaît ses charmantes pièces pour le piano, ses concertos, si bien mis en lumière par lui-même, sa musique de chambre, ses mélodies. Toutes ces œuvres émanent d'un musicien dont l'écriture est habile et dont l'imagination n'est jamais en défaut. En parcourant la nomenclature insérée à la fin de la présente biographie, on verra quelle somme de travail peut produire un artiste, lorsqu'il est doué de belles qualités natives et d'une force de volonté dont rien ne vient à bout.

CATALOGUE DES ŒUVRES

I. — MUSIQUE DE CHAMBRE

Op. 20.	*Sonate*, piano et violon.	Durand.
Op. 21.	*Premier Trio*, piano, violon et violonc.	Hamelle.
Op. 22.	*Sonate*, piano et violoncelle . . .	Durand.
Op. 23.	*Deuxième Trio*, piano, violon et viollle.	id.
Op. 34.	*Romance*, piano et violoncelle. . .	id.

Op. 35. *Deux pièces* pour hautbois et piano . Durand.
Op. 46. *Romance* pour piano et violon. . . Heugel.
Op. 48. *Caprice-Scherzando* p^r piano et violon. Enoch.

II. — ŒUVRES POUR INSTRUMENTS ET ORCHESTRE

Op. 31. *Concertstück* pour piano. . . . Hamelle.
Op. 32. *Deuxième Concerto* en *ut* mineur . . id.
Op. 33. *Concertstück* pour violon . . . . id.

III. — MUSIQUE DE PIANO

Op. 2. *Barcarolle*. . . . . Girod.
Op. 3. *Polonaise* . . . . . Heugel.
Op. 4. *Elégie* . . . . . id.
Op. 5. *Mazurka* . . . . . id.
Op. 6. *Berceuse* . . . . . id.
Op. 8. *Première Valse de salon* . . . . . id.
Op. 9. *Impromptu-Valse* . . . . . id.
Op. 10. Marche religieuse de la *Flûte enchantée* (Mozart) . . . . . id.
Op. 11. *Six pensées musicales*. . . . . id.
Op. 12. *Le Chant du Nautonier* . . . . . id.
Op. 13. *Impromptu-Caprice* . . . . . id.
Op. 14. *Deuxième Valse de salon*. . . . . id.
Op. 15. *Premier Nocturne*. . . . . Benoist jeune.
Op. 16. *La Rêveuse au rouet* . . . . . id.
Op. 17. *Caprice* . . . . . Heugel.
Op. 18. *Troisième Valse de salon*. . . . . Lemoine.
Op. 19. *Chanson de mai* . . . . . id.
Op. 24. *Deuxième Caprice*. . . . . Hamelle.
Op. 25. *Deux orientales* . . . . . Durand.
Op. 26. *Deux pièces romantiques* . . . . . id.
Op. 27. *Deux pièces intimes* . . . . . Enoch.
Op. 28. *Troisième Caprice*. . . . . id.
Op. 29. *Deuxième Mazurka* . . . . . Lissarague.
Op. 30. *Promenade-Pastorale*. . . . . Hamelle.
Op. 31. *Troisième Orientale* . . . . . Durand.
Op. 37. *Grande Valse de concert* . . . . . Heugel.
Op. 38. *Quatrième Orientale* . . . . . Durand.
Op. 40. *Cinquième Orientale* . . . . . id.

Op. 41.	*Prélude pastoral* (paru dans le *Figaro musical*)	Dupont.
Op. 42.	*Caprice-Pastoral*	Durand.
	Dix-huit transcriptions symphoniques de quatuors de Mozart, Beethoven, Haydn	Heugel.
	Rigaudon de Rameau (transcription).	id.
	Ouverture de la *Flûte enchantée* (transcription)	id.
	Un volume claveciniste français (vingt pièces transcrites) . . .	Durand.
Op. 49.	*Minuetto*	Hachette.

IV. — MÉLODIES

	Vingt mélodies (un volume) . . .	Heugel.
	Mélodies détachées	Heugel et Durand.
Op. 39.	*Trio fantastique* pour trois voix de femmes (*Les Sorcières*)	Durand.

V. — ŒUVRES INÉDITES

Sextuor pour piano et instruments à vent.

(Exécuté à la Société des instruments à vent, dirigé par M. Taffanel.)

FANTIN-LATOUR

Si, à l'Exposition universelle de 1900, vous vous êtes arrêté dans les salles de la Centennale devant les toiles de Fantin-Latour, votre attention a été sans nul doute attirée par un portrait du peintre fait par lui-même, alors qu'il était encore fort jeune. Le type de cette tête au visage demi-asiastique, un peu aplati, au front volontaire, que domine une chevelure blonde, abondante, rétive, comme la barbe du reste, vous laissera soupçonner que du sang slave coule dans ses veines. Et vous aurez raison de le croire; car la mère de Fantin-Latour était Russe, native du duché de Podovie; elle s'appelait de Naidenoff. Son père, comme son grand-père, officier sous le premier Empire, était originaire de Metz; il s'était établi en ce beau pays de Grenoble, qui fut anciennement le berceau de la famille Fantin-Latour, venue probablement d'Italie se fixer en Dauphiné. Ne trouve-t-on pas à Venise une église du nom de Saint-Fantin, dont, croyons-nous, George Sand parle dans son roman *Consuelo?*

Ce fut à Chambéry que Théodore Fantin-Latour, père de notre peintre, fit la connaissance de

Mlle de Naidenoff et l'épousa. De cette union naquirent trois enfants, deux filles et un garçon. Une des filles épousa le général russe Yanowski et habite actuellement Odessa.

Henri Fantin-Latour, l'aîné des trois enfants, naquit à Grenoble le 14 janvier 1836. Il ne faudrait pas croire qu'il montra, dans son enfance, des dispositions bien marquées pour l'art pictural. Il fit de la peinture, parce qu'il aimait mieux suivre les cours de son père que ceux du collège, qui le remplissaient d'ennui. Ce ne fut que dix années environ après l'arrivée de sa famille à Paris, datant de 1841, qu'il commença à se passionner pour son art en étudiant, au Musée du Louvre, les œuvres des maîtres, surtout des Vénitiens aux tons ambrés et argentés, tels que le Titien et Paul Véronèse, pour lesquels il eut un culte qui s'étendit plus tard aux autres peintres de l'Italie, au Corrège par exemple. Peu à peu il fit connaissance avec la pléiade des maîtres des Flandres et de la Hollande, auxquels il devait dérober une étincelle de leur génie ; c'étaient les riches carnations du grand ouvrier Rubens, le féerique clair-obscur de Rembrandt, les merveilleuses colorations de Franz Hals, la lumière de Pieter de Hooch, de Nicolas Maës, de ce sublime Van der Meer qui l'enthousiasmaient. Les Français de la fin du XVIIIe et du commencement du XIXe siècle ne le laissèrent pas indifférent. Ne découvrirait-on pas dans plusieurs de ses toiles comme un reflet de telles pages du consciencieux Chardin, du poétique Prud'hon, du fougueux et dramatique Delacroix ? Voilà les grands ancêtres qui furent ses véritables

éducateurs. Au Louvre, Fantin passa les plus belles années de sa jeunesse, étudiant avec assiduité les procédés et la pensée de ceux qui l'avaient précédé dans la carrière et vivant en communauté avec leur esprit. On retrouverait encore dans son atelier de la rue des Beaux-Arts de nombreuses copies qu'il fit des tableaux de ses maîtres préférés.

Aussi toute sa vie est dans son œuvre. Interrogez les murs de son atelier, suivez ses divers envois aux salons, de l'année 1861 à l'année 1900, vous aurez l'explication de l'existence d'un laborieux, d'un modeste, d'un poète ne songeant qu'à la réalisation de son idéal.

En même temps qu'il étudiait la peinture avec son père, il suivait les cours de Lecoq de Boisbaudran à l'école de dessin de la rue de l'Ecole de Médecine. C'était vers l'année 1852. Mais le Louvre était un aimant trop puissant pour lui; aussi était-il un irrégulier à l'école, et son maître disait de lui : « C'est un oiseau-voyageur. » Plus tard, il n'interrompit ses travaux à notre grand Musée que pour se rendre à Londres, où il vendait ses premières toiles, grâce à l'intermédiaire du peintre-graveur anglais Edwin Edwards, qui, à l'exemple de Fantin, était mélomane et que notre peintre représenta, dans l'une de ses premières eaux-fortes, jouant de la flûte, accompagné au piano par sa femme.

C'est bien ici le lieu de signaler un des points par lesquels se singularisa Fantin dans son art : il a consacré son pinceau, son crayon lithographique à la glorification de la musique, qu'il aime passion-

nément. Sans nul doute, des peintres, non des moins illustres, ont été touchés par la muse Euterpe et nous ont laissé les portraits des maîtres de l'art musical ainsi que certaines études relatives à cet art. Il suffirait de citer, parmi les anciens, le Dominiquin représentant sainte Cécile jouant de la viole de gambe, Valentin ou le Carrache des concerts d'amateurs, Paul Véronèse les silhouettes des plus célèbres peintres de Venise maniant divers instruments dans les *Noces de Cana* du Musée du Louvre, Chardin l'effigie de Rameau, et tant d'autres. Parmi les modernes, on n'aurait qu'à signaler Ingres, avec les portraits de Cherubini du Musée du Louvre, de Mozart, de Paganini, de Gounod ; Delaunay et Carolus Duran, avec le portrait de Charles Gounod ; Bonnat, avec ceux de Reyer et de Mme Caron ; H. Daumier et G. Courbet, avec celui d'Hector Berlioz ; Baschet, avec celui d'Ambroise Thomas...., et cette liste pourrait être considérablement augmentée. Mais ce fut pour ainsi dire une note isolée chez ces grands peintres, alors que, chez Fantin, la partie de son œuvre vouée à l'illustration de la musique est considérable. De bonne heure, il a fréquenté chez les maîtres compositeurs ; bien qu'éclectique, il a eu des prédilections marquées pour Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Brahms, Wagner. Ses admirables lithographies, dont nous parlerons plus loin, témoignent de ses admirations pour ces génies. Mais il ne néglige pas pour cela la musique moderne, et, lorsqu'il peint magistralement cette toile lumineuse : *Autour du piano,* qui appartient à M. Adolphe Jullien, ce sont les

jeunes adeptes de la muse Euterpe dont il nous donne les images si vivantes.

A l'école, Fantin-Latour n'eut jamais de récompenses; il avait des idées d'indépendance qui désolaient son père. Ce dernier était loin de se douter que cette manière d'être porterait ses fruits et qu'en complétant lui-même son éducation par des études acharnées et la poursuite d'un idéal très personnel, son fils arriverait un jour à illustrer son nom. Avec un labeur incessant, ne s'écartant jamais de la voie tracée, se souciant peu du jugement de la foule, confiant en son étoile, il s'avança lentement mais sûrement vers la renommée. C'est ainsi que les artistes modestes et rares, auxquels répugne toute réclame, arrivent par la force même de leur talent.

Il faisait partie du groupe de peintres qu'on appelait alors les *réalistes*, qui eurent plus tard pour successeurs les *impressionnistes*. Tout en affichant une certaine liberté vis-à-vis de l'école, quelques-uns d'entre eux gardaient une grande vénération pour les maîtres du passé et étudiaient au Louvre les belles et nobles pages des siècles antérieurs beaucoup plus que ne le font aujourd'hui les représentants de l'école nouvelle, continuateurs de Manet. Des liaisons anciennes, des goûts communs, des idées très arrêtées d'insoumission les réunissaient; mais il n'y avait pas de petite chapelle proprement dite. Tous conservèrent, même vis-à-vis les uns des autres, une parfaite indépendance. Fantin-Latour fut, parmi eux, celui qui garda davantage sa liberté d'action, et jamais il ne suivit la bannière de tel ou tel, pas

même celle du personnage qui passa un instant pour leur chef, Gustave Courbet. Bien que reconnaissant les belles qualités de celui qui, en un de ses moments heureux, exécuta le superbe portrait de l'*Homme à la ceinture de cuir*, placé au Musée du Louvre et qui n'est autre que sa propre image, il ne jugeait certes pas fort louables les thèses et les théories le plus souvent prétentieuses et médiocres du maître d'Ornan. Car, il faut bien le dire, si la nature avait accordé à ce peintre très inégal des qualités de puissant ouvrier, elle ne l'avait pas doté d'un esprit supérieur, et, lorsque, dans ses accès d'outrecuidance, il peignait cette toile : *Bonjour, monsieur Courbet*, ou qu'il traitait Raphaël de « polisson », Fantin-Latour, qui conserva toujours la plus vive admiration pour le maître d'Urbino, devait se contenter de lever les épaules.

Ce groupe, auquel se rattachaient Bonvin, dont les beaux ouvrages rappellent les traditions du grand maître hollandais Van der Meer, Ribot, qui s'inspire de Ribéra, Legros, auquel la postérité réserve peut-être une place importante dans le cénacle des peintres du XIX^e^ siècle, Bracquemond, l'aqua-fortiste si remarquable, Manet, que Fantin fit figurer dans son tableau : *Un Atelier aux Batignolles*, mais dont il n'approuvait pas toutes les tendances, Whistler, Carolus Duran, Vollon et d'autres encore,— se dispersa peu à peu, et Fantin-Latour se contenta de vivre au milieu d'un cercle fort restreint d'amis, peintres, poètes, littérateurs ou musiciens, qui partageaient ses goûts et ses admirations. Ce très modeste atelier de la rue des Beaux-Arts, qu'il occupa de très ancienne date,

est encore celui dans lequel il travaille actuellement. La gloire est arrivée, les marchands et les amateurs se sont présentés pour acheter ses œuvres ; il n'a pas fait comme tant d'autres qui, le succès venu, achetèrent de somptueux hôtels. Fantin est resté dans le très simple milieu de ses débuts difficiles.

En l'année 1876, Fantin-Latour assistait à l'inauguration du théâtre de Bayreuth, contentant ainsi son plus cher désir, qui était d'entendre, interprétés dans le cadre rêvé et créé par Richard Wagner, les chefs-d'œuvre que son génie avait enfantés.

Ce fut en cette même année qu'il épousa l'excellente et intelligente femme à laquelle il avait donné des leçons et qui partageait tous ses goûts. Les fleurs peintes par Mlle Dubourg furent bientôt les sœurs jumelles de celles de son professeur, et l'on pourrait peut-être avancer, sans trop de témérité, que les œuvres de la jeune femme ont avec celles de Fantin le même air de famille qu'autrefois les tableaux de Mlle Mayer avec ceux de son maître Prud'hon.

Comme lui, elle adorait la musique ; on les rencontrait l'un et l'autre dans certains milieux où l'on cultivait la musique de chambre et notamment dans un salon ami, où étaient interprétées en toute intimité les partitions alors peu connues en France du maître de Bayreuth. L'orchestre était petit ; mais les artistes et les amateurs qui en faisaient partie étaient remplis d'enthousiasme pour l'art nouveau. Ils étaient un peu ce que furent les apôtres prêchant la bonne parole aux premiers temps du christianisme. Là se trouvèrent réunis en

communauté d'idées les Vincent d'Indy, E. Chabrier, Camille Benoit, Ed. Chausson, E. Schuré, maître Humperdinck, l'auteur d'*Hänsel et Gretel*, qui écrivait pour le petit orchestre les réductions des drames de R. Wagner, Adolphe Jullien, L. de Fourcaud, Garcin, Lamoureux, Boisseau et tant d'autres dont le souvenir s'efface. Fantin-Latour et sa femme ne manquaient à aucune de ces séances.

* * *

Rentré chez lui, l'éminent artiste traduisait ses impressions musicales en des feuilles lithographiques qui eurent bientôt une vogue célèbre et qui, s'éloignant de la tradition, révèlent chez leur auteur une conception idéale de l'art. Qu'il ait crayonné directement sur pierre ses lithographies ou qu'il les ait dessinées sur papier de report et de préférence sur papier calque, il n'en a pas moins fait œuvre de novateur par la manière large dont il a compris ces procédés de grattages vaporeux, d'estompages gracieux. Jamais, jusqu'à ce jour, la lithographie n'avait donné pareil résultat. Dans son travail, il existe une telle fantaisie, une si belle audace, que c'est pour ainsi dire un art nouveau inauguré par lui. Du premier jet, sans recherches, ses conceptions originales ont atteint leur plus haute réalisation. En ces pages, le crayon court si librement, qu'elles se présentent à nous comme de délicates esquisses, de savoureux fusains, en lesquels la lumière et l'ombre forment de vives oppositions. Regardez-les à distance et vous serez surpris du relief qu'elles accusent, du charme

enveloppant des contours, de l'opposition heureuse des blancs et des noirs. C'est la douceur d'un Prud'hon ou d'un Corrège unie à la vigueur d'un Delacroix que l'on se plaît à découvrir non seulement dans les lithographies, mais encore dans les toiles de cet artiste, que l'on peut rattacher à l'école du romantisme.

Aussitôt qu'il est revenu de Bayreuth, puis de Hollande, où il entreprit avec sa femme des voyages, qui lui permirent d'admirer les beaux Franz Hals de Harlem comme les grandes et sublimes toiles de Rembrandt à La Haye ou à Amsterdam, ses larges improvisations lithographiques ne font que croître. Voici une des merveilleuses planches inspirées par l'œuvre de Wagner : *La Scène du Vénusberg*, d'une clarté superbe, dans laquelle Tannhäuser, enveloppé dans son large manteau et une main appuyée sur sa harpe, est fasciné par Vénus, alors que les compagnes de la déesse esquissent des poses plastiques aux sons de la flûte que module une jeune nymphe ; puis, comme contraste, l'*Etoile du soir*, d'une tonalité absolument sombre, représentant Wolfram d'Eschenbach, qui contemple l'étoile allumée dans le ciel noir, près du sommet de la Wartburg. Ce sont les *Filles du Rhin* évoluant gracieusement dans les ondes, alors que le nain Albérich guette le moment propice pour s'emparer de l'or tant convoité ; c'est *Iseult* agitant son voile blanc dans la nuit obscure et éteignant la torche pour prévenir Tristan, ou *Kundry* s'élevant du gouffre profond au milieu des vapeurs pour répondre à l'évocation de Klingsor. C'est encore

Erda apparaissant toute blanche à Wotan, ou *Sieglinde* tendant à Siegmund blessé et affaissé dans la demeure de Hunding la corne remplie d'hydromel. Et que d'autres planches encore! Le *Finale du Vaisseau-Fantôme*, le *Prélude de Lohengrin*, le *Finale de l'Or du Rhin*, la *Prière de Rienzi*, le *Duo d'amour de Lohengrin*, la *Rencontre de Walther et d'Eva*. Lorsque l'on voit la maëstria, la poésie avec lesquelles Fantin-Latour a rendu vivantes de si merveilleuses improvisations, on ne peut que féliciter M. Adolphe Jullien d'avoir eu un tel collaborateur pour l'illustration de ses deux beaux ouvrages sur H. Berlioz et R. Wagner.

Mais l'hommage de l'artiste ne s'adresse pas au seul Richard Wagner; il va encore à d'autres grands maîtres, et les pages qu'il consacre à la glorification de Berlioz, Schumann, Brahms, Weber ne sont ni moins nombreuses, ni moins intéressantes. Nul n'était mieux prédestiné à ceindre la tête d'Hector Berlioz de lauriers que celui qui, né dans la même contrée que lui, se passionna pour son œuvre à une époque où les compatriotes du grand compositeur le considéraient un peu comme un fou. Aussi est-elle touchante cette vaste lithographie ayant pour titre : *L'Anniversaire*, souvenir du 5 décembre 1875! Debout devant la stèle funéraire de Berlioz apparaît la France en deuil, indiquant le nom du maître ainsi que la date de sa naissance, alors que, de la main droite, elle tient déroulée la liste de ses principaux chefs-d'œuvre. A gauche est assise, dans une attitude de désolation, la Muse avec la lyre. A droite, les héros ou héroïnes qui illustrèrent ses partitions : Margue-

rite, Didon, Roméo et Juliette s'avancent, offrant au maître couronnes, palmes et fleurs. A droite, une figure ailée soulève des guirlandes ; enfin, un personnage, qui est peut-être le peintre lui-même vu de dos, porte une couronne. L'œuvre a été reproduite plusieurs fois, comme nombre de lithographies de Fantin, avec ou sans modifications. Au salon de 1876 figurait un tableau de grandeur naturelle représentant le même sujet, et un pastel était exposé au salon de 1885 ainsi qu'à l'Exposition de 1889. Dans une autre lithographie, un hommage a été encore rendu à Berlioz, et l'illustre compositeur est représenté assis, drapé dans les plis d'un large manteau, entouré de figures allégoriques. Puis défilent sous nos yeux, comme dans un enchantement, *Didon*, assise, écoutant les paroles d'amour d'Enée agenouillé à ses pieds, l'*Enfance du Christ*, *Italie*, le *Ballet des Troyens*, *Sarah la Baigneuse*, le *Bal de la Symphonie fantastique*, *Lelio*, *Harold en Italie*, *Confidence à la nuit*, la *Damnation de Faust* (apparition de Marguerite), le *Nocturne de Béatrice et Bénédict*, pages plus poétiques les unes que les autres, dont quelques-unes avec des variantes.

Robert Schumann occupe également une place importante dans l'œuvre lithographique de Fantin-Latour. Le crayon vaporeux du maître grenoblois était appelé à tracer les figures touchantes et mystiques du maître de Zwickau. Un artiste-peintre de l'Allemagne moderne aurait-il été capable de traduire aussi merveilleusement les nobles inspirations de l'auteur des *Scènes de Faust*, du *Paradis et la Péri*, de *Manfred*, des *Lieder* et de tant d'autres

compositions géniales? Voyez plutôt et admirez ce *Manfred* au milieu d'un paysage lumineux des Alpes, évoquant Astarté, ou cette figure rêveuse de femme nue dans le silence et la solitude de la nuit, ou la *Nuit de printemps*, en laquelle le poète regarde amoureusement une nymphe qui semble sortir des eaux, ou encore cette figure aérienne personnifiant une mélodie de Schumann, et enfin les deux belles *Allégories* à la mémoire du divin maître qu'en sa folie le philosophe F. Nietzsche jugea si mal.

Sur Johannès Brahms, l'émule de Schumann, que Fantin-Latour fut un des premiers à louanger, alors qu'il était un inconnu ou un méconnu en France, son crayon lithographique s'est encore exercé avec le plus vif succès. Voici la *Musique agenouillée*, pensive, avec la lyre, devant un marbre portant le nom du grand compositeur et, derrière elle, la Renommée aux ailes éployées, puis les *Poèmes d'amour* et *Renaud dans les jardins d'Armide* (*Rinaldo*).

C'est le premier acte d'*Obéron* qui a fourni à Fantin le sujet de sa *Vision*.

En dehors de ces principales lithographies, traduisant librement les inspirations des maîtres de l'art musical, il existe encore des compositions ayant trait soit à la musique, soit à des sujets littéraires ou mythologiques, des pièces à la mémoire de Victor Hugo, d'Eugène Delacroix, des études de nu, de fleurs, etc.

Lorsqu'au 1er juin 1899, les lithographies originales de Fantin-Latour furent exposées au Musée du Luxembourg, M. Léonce Bénédite, conserva-

teur de ce Musée, terminait la brochure qu'il leur avait consacrée par les lignes suivantes, auxquelles nous souscrivons entièrement :

« Ce peintre, si savant qu'il ait été dans son art, a surtout été moins un virtuose et un praticien qu'un créateur et un poète. Car, dans sa nature fière, tendre et sauvage, on peut dire que Fantin n'a aimé que les grandes idées, les belles formes et les âmes d'élite et qu'il n'a peint que les êtres et les choses qu'il a aimés. »

* * *

L'œuvre picturale de Fantin-Latour peut être divisée en trois genres : 1. Les portraits séparés ou réunis sur de grandes toiles à la manière des Hollandais ; 2. Les légendes empruntées à des sujets musicaux, mythologiques ou littéraires ; 3. Les fleurs. C'est un triptyque dont le premier panneau serait consacré à la vie réelle, le second à la poésie et au rêve, le troisième à la nature morte.

Rappelez-vous les *Syndics des drapiers* de Rembrandt, les corporations d'archers de Franz Hals ou de Van der Helst et, aussi, les intérieurs plus modestes mais si lumineux de Van der Meer, de Pieter de Hooch ou de Nicolas Maës ; vous trouverez dans les toiles de Fantin la même simplicité d'ordonnancement, la même gravité des personnages, l'habile distribution de la lumière et de l'ombre, la belle transparence de la pensée qui hante les modèles. Notre peintre du XIX^e^ siècle ne pouvait malheureusement plus représenter ses personnages revêtus des riches costumes du XVII^e^

siècle, que portaient si aisément les drapiers, les archers, les régents d'hôpitaux peints par les maîtres hollandais de cette époque : les beaux pourpoints, les collerettes tuyautées, les vastes chapeaux de feutre ornés de plumes, les larges ceinturons, les luisantes armures, les écharpes multicolores ou les riches chaînes d'or, qui se prêtaient si merveilleusement au décor de ces grands tableaux. Il avait à lutter contre la laideur du costume moderne, ne cherchant que fort rarement à introduire dans ses intérieurs des objets quelconques destinés à produire un effet à côté des modèles qu'il avait choisis. Il a vaincu la difficulté au delà de toute espérance.

Admirez l'*Atelier aux Batignolles*, qui date de l'année 1870 et a été acquis par le Musée du Luxembourg, ou *Autour du piano*, datant de 1885. Les personnages se présentent en des attitudes simples, sans la moindre affectation, les uns debout, les autres assis. La ressemblance est frappante, et les figures ont toutes l'expression qui leur est familière.

Dans l'*Atelier aux Batignolles*, voici Manet occupé à peindre et, rangés autour de lui, Scholderer, Renoir, E. Zola, Zacharie Astruc, Edmond Maître, Bazille, Monet. Bien que cette toile remonte à une date déjà ancienne, on retrouve dans ces figures juvéniles les traits caractéristiques des artistes qui, depuis, acquirent la renommée.

Dans *Autour du piano*, prenez l'image d'Emmanuel Chabrier interprétant, avec sa fougue habituelle, son *España* ou une page de Richard Wagner. Quelle vérité! C'est Chabrier tel que

nous l'avons connu, avec sa grosse et bonne tête pétrie d'intelligence, ses yeux un peu à fleur de tête ; c'est l'expression de son regard, en lequel se devine une pointe de malice. Parmi ses auditeurs, on trouve le savant critique d'art Adolphe Jullien, avec le chapeau sur la tête et la canne à la main, ainsi représenté d'après le désir du peintre, qui illustra remarquablement ses deux principaux ouvrages sur Berlioz et sur Wagner, Boisseau, premier violon à la Société des Concerts, Camille Benoit, un jeune compositeur qui donnait beaucoup de promesses, mais qui a abandonné la musique et la critique pour entrer à l'administration du Louvre et se livrer à des travaux sur la peinture, Edmond Maître, un des fidèles du peintre, Antoine Lascoux, le juge d'instruction bien connu pour sa liaison avec le maître de Bayreuth et son admiration pour ses œuvres, Vincent d'Indy, l'auteur de la *Trilogie de Wallenstein*, et A. Pigeon. Cette toile est un souvenir des réunions dans lesquelles amateurs et artistes se plaisaient à exécuter les fragments des drames de Richard Wagner à une époque où ils étaient peu connus en France; elle appartient à M. Adolphe Jullien.

Il y a sans nul doute un progrès très marqué dans le dernier de ces tableaux ; la lumière y est plus belle, les personnages sont plus vivants. Nous aurons l'occasion de parler des autres portraits lorsque nous ferons la revue des diverses expositions annuelles auxquelles prit part Fantin-Latour ; mais, ce que l'on peut déjà affirmer, c'est qu'il est un des plus admirables « imagiers » du XIX^e^ siècle. Ses portraits ne sont pas seulement de

beaux morceaux de peinture, mais encore des images vivantes et vraies.

Les légendes empruntées aux sujets musicaux et littéraires ont donné à notre peintre l'occasion de créer un genre où il est passé maître. Que ces sujets aient été traités par lui au moyen du pastel, de l'aquarelle ou de la peinture à l'huile, sans parler de la lithographie, à laquelle nous avons réservé un chapitre spécial, la gamme de sa palette va du Corrège à Watteau. On pourrait dire également qu'il a dérobé les beaux bleus du lac Léman, devant lequel nous écrivons ces lignes, ou les nuances délicates des nuages qui s'élèvent au-dessus des cimes environnantes, en passant du blanc argenté au rose tendre ou du lilas et du gris au jaune d'or. Il existe en toutes ces figures, qui évoluent dans des paysages de féerie, une grâce, un abandon, une poésie dont il est presque seul à avoir trouvé le secret. Autant il est sobre et austère dans ses portraits, autant il prodigue les tons les plus riches de sa palette pour figurer les personnages de la légende ou de la mythologie. C'est un véritable enchantement. L'artiste, qui est si exact dans la représentation de la vie contemporaine, est le plus idéal des poètes dans l'évocation de ces êtres féminins, presque supra-terrestres, qu'elles soient les Filles du Rhin, Astarté, Kundry, Freia, Didon, Béatrice, Marguerite, Juliette.

A ce genre allégorique ou mythologique il faudrait rattacher les pages créées *in memoriam* de génies tels que Wagner, Berlioz, Schumann, Brahms, Delacroix, Victor Hugo, dans lesquelles de douces et songeuses muses pleurent sur la

tombe de ceux qui ne sont plus ou entourent leurs mausolées de guirlandes de fleurs et de palmes.

Les fleurs ont, elles aussi, captivé Fantin ; c'est même le premier genre qu'il cultiva. Il s'est montré un observateur attentif de la flore, au point de vue de la forme et de la couleur. Sur un fond de teinte sombre ou grise s'épanouissent les roses éclatantes, les œillets gracieux, les larges pivoines, les nobles dahlias ainsi que les fruits aux tons d'or et de pourpre. Dans la façon de les peindre, on reconnaît la main de celui qui traça si poétiquement les muses et les déesses.

* * *

Une revue rapide des divers envois faits par Fantin-Latour aux salons annuels de 1861 à 1900 fera encore mieux connaître et apprécier son œuvre.

Son premier tableau fut refusé en 1859. Le peintre, dont la facture est originale entre toutes, devait éprouver à ses débuts les mêmes difficultés que celles auxquelles se heurtèrent les artistes indépendants qui, rompant quelque peu avec les traditions de l'école et inaugurant une manière nouvelle, déplaisaient aux membres de l'Institut ou à ceux de leurs aînés qui considéraient toute tentative audacieuse comme une erreur. Il en sera toujours ainsi malheureusement. Que ce soit en peinture, sculpture, architecture ou musique, les pionniers dans l'art nouveau se verront barrer la route, et leur mort seule amènera, le plus souvent, un retour de la foule et une admiration posthume.

Delacroix, Millet, Berlioz ne sont-ils pas de grands exemples à citer?

Ce premier insuccès ne rebuta nullement Fantin, et, bien que plusieurs de ses toiles aient éprouvé des échecs, il persévéra dans ses envois faits presque régulièrement aux expositions annuelles. Son premier tableau reçu au salon de 1861 fut son *Portrait*, qui figura à l'Exposition centennale de 1900 et dont nous avons déjà parlé pour y découvrir une similitude très marquée avec le type de la race slave. La tête du peintre, qui tient sa palette, s'enlève sur un fond embrumé. Les cheveux blonds rejetés en arrière, la barbe en pointe, la moustache naissante, les traits accusant une nuance de dédain, la bouche pincée, la lumière éclairant un seul côté de la figure, tels sont les signes particuliers de ce portrait, qui promet mais ne contient pas encore toutes les qualités des portraits postérieurs.

En 1863 apparaissent au salon la *Lecture*, puis, à l'Exposition des Refusés, son *Portrait* et la *Féerie*, envoyée, en 1900, à la Centennale, qui est le prélude de ces belles toiles sur lesquelles Fantin tracera poétiquement les sujets de la légende ou les allégories.

L'*Hommage à Delacroix* (1864) est le premier des tableaux dans lesquels Fantin, s'inspirant des grands Hollandais, réunit autour du maître plusieurs de ses admirateurs ou disciples, dont deux d'entre eux, Baudelaire et Champfleury, furent peut-être peu satisfaits de se trouver rapprochés. Les autres sont Bracquemond, Legros, Duranty, Whistler, Manet et Fantin lui-même. Toutes ces

figures sont fort bien groupées et la ressemblance est frappante. A ce même salon était exposée la belle *Scène du Tannhäuser*, peut-être une des plus lumineuses de celles appartenant à ce genre et qu'il reproduisit par le crayon lithographique.

Sans nous arrêter au salon de 1866, dans lequel furent remarquées l'*Etude* et une *Nature morte*, il faut signaler en 1867 le *Portrait de Manet*, représenté debout, le chapeau à bords plats sur la tête, la canne tenue des deux mains, dont l'une est gantée. Les traits sont rendus avec une fidélité incroyable; c'est l'œil scrutateur et si particulier de l'auteur du *Bar aux Folies-Bergères*, qui appartint à Emmanuel Chabrier.

En 1869, les *Reflets d'Orient*, d'après Robert Schumann, sont refusés; mais, à l'Exposition de 1870, la *Lecture*, un sujet qu'il traita plusieurs fois avec le plus rare bonheur, puis l'*Atelier aux Batignolles*, dont nous avons déjà parlé et qui figure au Musée du Luxembourg en fort bonne place, sont reçus. Ils sont huit sur cette toile : Verlaine, Arthur Raimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan, Elzéar Bonnier, E. Blémont et Jean Aicard. Les personnages sont bien campés, presque tous de face ou de trois quarts, sans préparation, sans recherche de la pose, tels qu'ils se sont trouvés placés autour de cette table sur laquelle gisent encore les restes du festin. Quelques fleurs à droite, qui indiquent la simplicité avec laquelle Fantin peint ces belles fleurs qui sont allées orner les appartements des riches amateurs de Londres. La nature morte est également traitée par lui avec une ingénuité digne de

Chardin. Voyez plutôt le livre que tient ouvert le personnage du milieu, Ernest d'Hervilly, fumant la pipe et dont la tête expressive est couverte d'un béret. Examinez aussi comme se détachent à merveille la tasse de café, le sucrier, la carafe, le verre rempli de vin, l'orange sur le plateau et les quelques fruits épars sur la table. Il y a là une sûreté de main déjà grande. Combien intéressantes les physionomies des personnages ! Verlaine, assis au premier plan, à gauche, avec sa tête de mort, ce front si développé en hauteur; Camille Pelletan, aux cheveux embroussaillés, ayant déjà l'air d'un conspirateur qui sera toujours dans le rang des opposants, quel que soit le gouvernement au pouvoir. Tous ces êtres, réunis par des sympathies communes, s'enlèvent sur un fond gris neutre; et, dans la façon de les grouper, dans la lumière qui les enveloppe, il y a un peu du faire des peintres de la belle époque néerlandaise.

Ce sont les portraits qui dominent dans les années suivantes : en 1873, celui de Mlle V. Dubourg et, en 1875, ceux, réunis sur la même toile, de M. Edwin Edwards et de sa femme. Le graveur vient d'extraire d'un carton une gravure qu'il examine en connaisseur; sa belle barbe de prophète s'étale avec souplesse sur sa poitrine. Sa femme se tient debout à côté de lui, les bras croisés, en une attitude un peu raide. Ce sont deux portraits admirables par la beauté du modelé et par l'expression des physionomies, qui trahit bien l'origine anglaise.

L'*Anniversaire de Berlioz* (1876) est une des plus belles parmi les compositions qui constituent la

série des hommages rendus par le peintre aux grands maîtres de la musique, de la peinture ou de la littérature. L'apothéose de l'auteur de la *Damnation de Faust* l'a sollicité bien souvent, et c'est par la peinture à l'huile, le pastel ou la lithographie qu'il a rendu célèbre cette superbe page, que nous avons déjà décrite lorsque nous avons eu à nous occuper de la partie de son œuvre consacrée à la lithographie.

Voici, dans l'année 1877, la *Lecture*, un *Portrait*, puis un très suggestif pastel, les *Filles du Rhin*, qui est au Musée du Luxembourg.

Il est nécessaire de s'étendre plus longuement sur le tableau qu'il envoya au salon de 1878 et qui fut à la Centennale (1900), la *Famille Dubourg*. Il est, selon nous, avec *Autour du piano*, la réunion de personnages la plus réussie parmi celles qu'a composées Fantin-Latour. Sur cette toile sont représentés, assis, M. et Mme Dubourg, père et mère de sa femme, Mme Fantin-Latour elle-même debout et, à gauche, sa sœur, belle jeune fille aux cheveux blonds. N'est-ce pas à propos de ce tableau que Léonce Mesnard écrivait les lignes suivantes dans son étude sur Hector Berlioz : « Où vont les modèles féminins de M. Fantin, lorsque, élargissant le cadre ordinaire de ses intérieurs, il représente toute une famille s'apprêtant à sortir? On le devine presque à travers leur silence, tant l'honnête distinction des goûts se laisse lire sur les visages. Gageons que ni le monologue du jour, ni l'opérette qui fait fureur ne les attirent. Si le pinceau que tenait une main gracieuse est mis de côté, si la lecture commencée

reste interrompue, la distraction cherchée ne serait-elle pas plutôt une de celles qu'offrent certains concerts de jour consacrés à la vraie musique, et par là n'y aurait-il pas de secrètes intelligences entre les personnages préférés par le peintre et les compositeurs favoris qu'il se plaît à illustrer? » Il existe, en effet, dans cette toile une atmosphère d'honnêteté et de gravité qui sied admirablement aux personnages dont le peintre a eu plaisir à tracer les effigies; l'équilibre est parfait.

Ce sont encore des portraits que ces deux jeunes filles travaillant dans l'atelier du peintre (1879) et que le Musée de Bruxelles possède aujourd'hui.

La scène finale du *Rheingold* le tente en 1880. Puis nous arrivons à un chef-d'œuvre, la *Brodeuse*, qu'il expose en 1881. C'est la lumière d'un Van der Meer, qui illumine si splendidement le fond du tableau. La brodeuse, habillée d'un vêtement noir (remarquez comme le peintre affectionne cette couleur sévère), est assise dans un fauteuil en velours rouge. Sa figure est dans la pénombre et elle est penchée sur son métier. Admirez le modelé de cette figure, la délicatesse des mains très lumineuses, la facture du métier sur lequel reposent quelques effilés de laine de diverses couleurs, la belle ordonnance de l'ensemble, et vous reconnaîtrez que l'artiste qui a créé une telle merveille est bien digne d'être assimilé aux maîtres d'autrefois.

Voici encore, en 1882, les portraits de M^mes^ Lerolle et Léon Maître, et, en 1883, celui de M^me^ Fantin-Latour, qu'a acquis le Musée de Berlin.

Comme, dans la *Nuit de printemps* (1884), il évoque admirablement en un paysage lunaire la troublante et émotionnante mélodie de Robert Schumann et quel hommage il rend encore à Hector Berlioz avec son *Etude* et le *Pastel* qui furent admirés à la Centennale !

Autour du piano fut exposé en l'année 1885. Nous avons déjà dit les qualités de cette toile, à laquelle on pourrait appliquer l'éloge que Fromentin décernait aux *Syndics des drapiers* de Rembrandt : « L'extrême vivacité de la lumière est aussi finement observée que si la nature elle-même en avait donné la mesure. » Et quel art dans la façon naturelle avec laquelle sont groupés les personnages, dans leurs attitudes modestes, dans le modelé des figures et des mains, dans la ressemblance obtenue ! Il y a là une fermeté grande et une possession parfaite de soi-même.

En 1886 et 1887, Fantin n'exposa pas moins de trois portraits de haute valeur : ceux de MM. Léon Maître, Adolphe Jullien et de Mlle Dubourg, sa belle-sœur, — plus la scène du *Tannhœuser*. Nous avons pu admirer chez M. Adolphe Jullien son beau portrait. Le critique d'art est à sa table de travail, la plume à la main et la figure prise de face. L'autre main est appuyée sur la jambe gauche. Comme accessoires, quelques livres seulement, avec un encrier et du papier sur le bureau, recouvert d'un épais tapis. Sur un fond gris de valeur moyenne se détache très en relief la tête, qui respire l'intelligence et la volonté. Voilà bien les yeux scrutateurs, avec une pointe de causticité, la moustache quelque peu relevée et la barbe en pointe de

celui qui, sous un aspect légèrement revêche, se montre, pour ceux qui vont à lui, accueillant et serviable. Il est si vivant, ce portrait, que l'on s'attend à voir s'échapper des lèvres du modèle une de ces boutades dont il est coutumier.

De 1888 à 1899, ce sont surtout des compositions allégoriques, des visions enchanteresses que le pinceau du grand artiste s'évertue à tracer : la *Damnation de Faust*, l'*Or du Rhin* et *Béatrice et Bénédict*, pastel (1888); l'*Immortalité* (1889); portraits de Mme Léopold Gravier, de Mlle Sonia Yanowsky et de M. R. (1890); *Hélène*, qui est au Musée de la ville de Paris, et *Lohengrin* (1892); *Songe* et *Parsifal* (1893); l'*Aurore* et les *Troyens à Carthage* (1894); *Vision* et *Baigneuses* (1895).

Puis voici, en 1896, la *Toilette*, *Vénus et les Amours*, deux compositions d'une poésie intense. Dans la première, une délicieuse jeune femme, assise, vêtue de blanc, la gorge découverte, retient d'une main sa longue chevelure et se regarde dans un miroir que lui présente un serviteur. Autour d'elle, des suivantes, dont l'une porte un panier de fleurs, l'autre des vêtements; deux autres sont assises demi-nues près d'un bassin. Dans la seconde, qui est peut-être encore supérieure, Vénus, d'une beauté idéale, est étendue mollement sur de légères draperies, en un paysage de rêve, alors que de jeunes amours folâtrent autour d'elle ou jouent avec une de ses compagnes. En ce doux clair-obscur, qui est une des notes caractéristiques de Fantin, sa Vénus peut rivaliser avec les plus belles créées par le Titien, Véronèse et les grands magiciens des siècles passés.

La *Nuit*, qui appartient au Musée du Luxembourg, et la *Tentation de saint Antoine*, qu'a acquise le Musée de la ville de Paris, datent de l'année 1897. La *Nuit* est une symphonie enchanteresse du bleu, du gris et du rose; on dirait de la poussière de pastel! Enfin, en 1898, le *Lever* et *Andromède;* en 1899, *Ondine* et les *Baigneuses* ne le cèdent pas en beauté aux toiles précédentes.

L'œuvre de Fantin ne consiste pas uniquement dans ses envois aux salons. Nombre de toiles, de pastels ou d'aquarelles sont la propriété d'amateurs, qui ont eu le flair d'acquérir de si belles pages à une époque où le prix en était abordable.

Comme récompenses officielles, Fantin a été médaillé en 1870; une médaille de seconde classe lui fut décernée en 1875. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1879, il obtint une mention honorable en lithographie dans l'année 1881; puis, à l'Exposition universelle de 1889, il fut appelé à faire partie du jury. La croix de chevalier de Léopold lui fut envoyée en 1884 et celle d'officier en 1894. Enfin, sa belle exposition à la Centennale (1900) lui a valu la croix d'officier de la Légion d'honneur.

Introduire en art une sensation nouvelle est le plus grand bonheur qui puisse arriver à un artiste. Cette sensation se perçoit dans les œuvres de Fantin-Latour, et elle donne à toutes ses toiles ce cachet qui toujours les fera reconnaître entre toutes. Son art n'est point celui des foules qui, avant tout, affectionnent le sujet; il est fait de vérité et de poésie.

FISSOT (ALEXIS-HENRY)

En lisant attentivement les œuvres émanées de la plume de Henry Fissot, on penserait à un artiste né dans une contrée limitrophe du Rhin. Il se dégage, en effet, des rares et charmantes pages écrites par lui jusqu'à ce jour un sentiment de poésie bien proche parent de la *Sehnsucht* allemande, un vague parfum rappelant celui des *Lieder* du romantique et divin maître Robert Schumann. Et, cependant, c'est à Airaines (Somme), en pleine Picardie, que naquit le 24 octobre 1843 Fissot (Alexis-Henry), le pianiste-organiste-compositeur, qui fut professeur d'une des classes de piano les plus importantes du Conservatoire.

Son père n'était qu'un très modeste commerçant. Sans avoir jamais appris la musique, il dévoilait des tendances surprenantes et très arrêtées pour cette branche de l'art. Il n'avait qu'une idée fixe, faire de son fils un musicien. Il acheta un piano à Paris et, dès l'âge de deux ans et demi, le jeune Henry fut installé devant le clavier. On se moquait bien un peu, dans le petit

entourage provincial, des hautes visées du père ; mais rien ne pouvait le détourner de son projet, qu'il poursuivit avec d'autant plus de ténacité qu'il y fut encouragé par les dispositions très heureuses qu'il rencontra chez son fils. Les progrès de l'enfant furent si rapides, malgré l'absence de maîtres sérieux, que le père le conduisit à Paris à cinq ans et le présenta au Conservatoire. On lui fit observer qu'il était beaucoup trop jeune pour suivre les cours de notre grande école de musique et qu'il ne pourrait concourir pour l'admission que lorsqu'il aurait atteint l'âge de dix ans. En attendant, le jeune pianiste fut placé, à Amiens, dans une pension où, tout en faisant ses études élémentaires, qui révélèrent chez lui des dispositions très marquées pour les mathématiques, il prit des leçons de musique d'un professeur de violon nommé Garidot, qui était loin d'être une étoile.

Sans attendre l'époque fixée par les règlements pour l'admission au Conservatoire, le père de Fissot le conduisit de nouveau à Paris et le présenta à l'école de la rue Bergère, où l'on voulut bien, sur une décision du directeur, le recevoir, malgré son jeune âge, le 5 octobre 1852. Il n'avait pas encore atteint sa neuvième année.

Ses succès furent rapides, prodigieux, on peut le dire ; il est facile de s'en rendre compte par la lecture du tableau suivant :

DATES	SOLFÈGE (Jonas)	PIANO (Marmontel)	HARMONIE ET ACCOMPAGNEMENT (Bazin)	ORGUE (Benoist)	COMPOSITION Contre-point et fugue (A. Thomas)
6 octobre 1852 .	Admisn	»	»	»	»
. . . . 1853 .	1er acc.	»	»	»	»
30 décemb. 1853 .	»	Admisn	»	»	»
. . . . 1854 .	1er prix	»	»	»	»
. . . . 1854 .	»	2e prix	»	»	»
2 octobre 1854 .	»	»	Admisn	»	»
. . . . 1855 .	»	1er prix	»	»	»
. . . . 1856 .	»	»	3e acc.	»	»
. . . . 1857 .	»	»	1er prix	»	»
8 octobre 1857 .	»	»	»	Admisn	»
10 octobre 1857 .	»	»	»	»	Admisn
. . . . 1858 .	»	»	»	»	1er acc.
. . . 1858 .	»	»	»	1er acc.	»
. . . . 1859 .	»	»	»	1er-2e prix	2e prix
. . . . 1860 .	»	»	»	1er-1er prix	1er prix

Dans l'espace de huit années, il remporta donc tous les premiers prix des différentes classes par lesquelles il avait passé, et il n'avait que seize ans et demi lorsqu'il obtint le premier prix de contre-point et de fugue.

Le 27 octobre 1862, Henry Fissot quittait volon-

tairement l'école. Son père ne tenait pas à ce qu'il concourût pour le prix de Rome et préférait le voir se vouer à la carrière du professorat. Avant sa sortie du Conservatoire, il avait été appelé, par l'entremise d'Auber, à donner des leçons au fils du docteur Véron. Ses aptitudes pour l'enseignement se manifestèrent si bien, que les élèves ne tardèrent pas à affluer. En même temps et presque aussitôt après l'achèvement de ses études au Conservatoire, il était nommé organiste-accompagnateur à l'église de Passy, puis, six mois après, organiste à Clignancourt. A la suite d'un concours qui eut lieu vers 1868 ou 1869, il fut appelé à tenir le grand orgue de Saint-Merry, que venait de quitter Chauvet pour remplir les mêmes fonctions à la nouvelle église de la Trinité. Plus tard, il est nommé organiste à Saint-Vincent de Paul, où il resta jusqu'à l'année 1887, époque à laquelle il fut chargé de la classe de piano au Conservatoire en remplacement de Georges Mathias.

Tout en remplissant avec un zèle et un dévouement des plus remarquables les fonctions de professeur et d'organiste, il se fit entendre dans diverses séances de musique de chambre et dans les grands concerts. Malheureusement, une modestie et une timidité innées l'empêchèrent toujours de se produire devant le grand public aussi souvent que nombre de ses collègues et d'obtenir ainsi la réputation due à son talent. Il prêta notamment son concours aux séances de quatuors Alard, Maurin, Lamoureux, Armingaud, au cercle de l'Union artistique. On put le juger encore mieux aux Concerts Colonne, puis au Conservatoire, les

15 et 16 avril 1881, où l'exécution du *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven lui valut un vif succès. C'est lui qui fut chargé de tenir l'orgue aux grands concerts donnés par la Société dite de l'Harmonie-Sacrée au cirque des Champs-Elysées en 1873 et 1874, et dirigés par Charles Lamoureux. Ce dernier lui devait bien cette faveur ; car, après la mort du regretté Chauvet, H. Fissot s'était chargé de compléter l'éducation musicale du futur chef d'orchestre.

Au Conservatoire, il suppléa d'abord, à la fin de l'année 1886, Mme Massart, qui était tombée malade. Le 30 mars 1887 était signée sa nomination de professeur de piano en remplacement de M. G. Mathias ; mais, au mois d'octobre de la même année, après la mort de Mme Massart, Fissot fut chargé de sa classe, laissant celle de M. G. Mathias à Charles de Bériot. Parmi les élèves distingués qu'il a formés et qui ont obtenu le premier prix de piano, on peut citer Mlle Panthès.

Alors qu'il habitait la rue de la Tour-d'Auvergne prolongée avant la guerre de 1870-1871, il donnait de petites séances de musique de chambre dans lesquelles il se plaisait à mettre en lumière les œuvres, alors peu répandues en France, de Robert Schumann, dont il était fanatique et qui était un de ses dieux avec Bach, Beethoven et Wagner. Là se nouèrent de solides amitiés et s'épanouirent à la musique bien des intelligences. Trait bien caractéristique : Fissot était si doux de manières, si modeste, sa voix était d'un timbre si menu, que ses amis ne l'appelaient jamais que Mlle Fissot.

Cet excellent artiste est mort, encore jeune, le 29 janvier 1896. Il n'était âgé que de cinquante-deux ans.

Voici la nomenclature de ses compositions :

Op. 1.	*Trois feuillets d'album*	Heugel.
» 2.	*Douze morceaux de genre*	H. Girod.
» 3.	*Douze préludes*	Hamelle.
» 4.	*Trois morceaux*	id.
» 5.	*Adagio et Presto*	id.
» 6.	*Fantaisie-Impromptu et Idylle*	id.
» 7.	*Deux ballades*	id.
» 8.	*Romance, Fantasietta, Allegro deciso*	id.
» 9.	*Mélodie, Lendler, Capriccio*	id.
» 10.	*Six pièces en deux livres (arabesques)*	id.
» 11.	*Scènes de la vie rustique*	id.
» 12.	*Deux morceaux de salon*	id.
» 13.	*Scherzo*, dédié à G. Bizet	id.
» 14.	*Quatre pièces*, dédiées à Asantschewsky	id.
» 15.	*Pièce* pour piano et violon	id.
» 16.	*Idylle*	Brandus.
» 17.	*Deuxième Scherzo*	id.
» 18.	*Caprice héroïque*	Id.
» 19.	*Hymne funèbre*	id.
» 20.	*Allegro symphonique*	id.
» 21.	*Troisième Scherzo*	id.

Comme pianiste, Henry Fissot possédait un jeu d'une grande puissance. Le mécanisme était irréprochable et le style très élevé. Ces qualités, dominantes chez lui, n'empêchaient ni la grâce ni le charme qu'il sut toujours mettre dans l'interprétation des pages où le sentiment règne en maître.

BENJAMIN GODARD

A l'exemple de Massenet, Benjamin Godard n'aura jamais été content de son sort ; il se considéra toujours comme un incompris. Parmi les auteurs français modernes, il est peut-être un de ceux dont les œuvres symphoniques ont été le plus jouées dans les petits et les grands concerts. Nous n'avançons pas qu'au théâtre il ait eu autant de bonheur que l'auteur de *Marie-Magdeleine*. Mais, étant donnée la difficulté de se produire, B. Godard n'a pas été parmi les plus maltraités des compositeurs de son temps ; tant s'en faut! Il avait donc mauvaise grâce à se plaindre de son étoile ; et, s'il n'a pas occupé, parmi les musiciens, la place à laquelle il croyait pouvoir prétendre, c'est que son talent, malgré toutes les qualités que l'on se plaît à lui reconnaître, n'a pas été à la hauteur de ses efforts. Enfant et adulte, il fut gâté, adulé. Toute proportion gardée, sa jeunesse rappelle celle de Lamartine, s'épanouissant sans trouver un obstacle pour l'avertir. « Le monde l'a traité d'abord comme l'avait traité sa famille, dit excellemment Sainte-Beuve dans ses *Causeries du lundi* ; il avait été

l'enfant gâté de sa mère, il le devint de la France et de la jeunesse (1). » Aussi ne saurait-on trop en vouloir à Benjamin Godard d'une certaine présomption qui l'amenait à se croire l'égal, sinon le supérieur de plusieurs de ses collègues, d'une toute autre envergure. Qui ne se souvient de ce fameux buste en marbre trônant dans son salon, le représentant adolescent, avec cette légende inscrite en lettres d'or sur le socle : *L'enfant disparaît. L'artiste se révèle !* Cet hommage prématuré, rendu par ses parents à un musicien qui sortait à peine de l'œuf, lui rendit le plus mauvais service en le grisant et l'engageant à produire hâtivement des œuvres qui auraient gagné à être mûries.

Dès la plus tendre enfance, on en fit un petit prodige, l'affublant aussi longtemps que possible de culottes courtes, de blouses en velours bleu, de larges collerettes, et le petit bonhomme se produisait avec aplomb comme violoniste dans les concerts, sous l'égide de son excellent maître Richard Hammer, qui fut également le nôtre. Il avait déjà des velléités de composition et, lorsqu'il rapportait au foyer quelques improvisations décelant déjà une certaine facilité, on ne craignait pas de lui prédire l'avenir d'un Beethoven.

Né le 18 août 1849 à Paris de commerçants de la rue de Cléry, Benjamin Godard ne trouva jamais d'opposition parmi les siens à la culture de

---

(1) Curieux rapprochement ! Comme Lamartine, B. Godard se passionne dans sa jeunesse pour Le Tasse, dont il fait sa première symphonie dramatique ; plus tard, il est attiré par Lamartine lui-même en écrivant son opéra *Jocelyn*.

ses facultés musicales. Sa sœur Magdeleine était également bien douée et devint une violoniste non sans talent. Sous la direction de Richard Hammer et plus tard d'Henri Vieuxtemps, le jeune Benjamin arriva bientôt à vaincre toutes les difficultés du mécanisme et à devenir un petit prodige. Mais son goût inné pour la composition engagea sa famille à le faire admettre au Conservatoire, dans la classe de Reber, le 24 octobre 1863; il avait alors quatorze ans. Après avair concouru sans succès pour l'obtention du prix de Rome en 1866 et 1867, le futur auteur du *Tasse* sortit, gros Jean comme devant, de cette école, où il avait espéré cueillir nombre de lauriers.

Désireux de conquérir une prompte renommée, il se livra à une production acharnée. Ses tendances le portèrent tout naturellement vers la musique de chambre, et ses deux premières œuvres sont des sonates pour piano et violon dédiées à Richard Hammer et à W. Krüger; puis surgissent coup sur coup des morceaux pour le clavier en nombre considérable, des mélodies au contour facile, de nouvelles sonates pour piano et violon, dans lesquelles de jolies idées se noient dans une sauce peu pimentée, où l'uniformité domine, la *Symphonie gothique* en *la* mineur pour orchestre (op. 23), les *Pièces symphoniques* (op. 28), le *Concerto* pour piano (op. 31), des trios, quatuors pour divers instruments, le *Concerto romantique* pour violon et orchestre et, enfin, la première œuvre importante qui le fit sortir du rang, *Le Tasse*, symphonie dramatique en trois parties (op. 39) sur un poème de M. Charles Grandmou-

gin, ouvrage couronné *ex-æquo* avec le *Paradis perdu* de M. Théodore Dubois au concours de la ville de Paris, et dont deux auditions eurent lieu avec un certain succès les 18 et 22 décembre 1878 au Concert du Châtelet, sous la direction de M. Ed. Colonne (1). Au milieu d'une production toujours croissante de compositions écrites pour le clavier, les instruments ou la voix, apparaissent des œuvres plus importantes, *Diane*, poème antique sur les paroles de M. E. Guinand (op. 52), que l'auteur dirigea lui-même au Concert populaire le 4 avril 1880, la *Première Symphonie* en *si* bémol pour orchestre (op. 57), la *Symphonie-Ballet*, la *Symphonie descriptive*, *Les Guelfes*, opéra en cinq actes (op. 70), sa première œuvre lyrique, qui ne vit jamais le feu de la rampe, la seconde, *Pedro de Zalamea* (op. 79), que l'auteur prisait beaucoup trop et que le Théâtre royal d'Anvers monta le 31 janvier 1884.

Viennent ensuite deux importantes créations qui se suivent de fort près : la *Symphonie légendaire* (op. 99) et *Jocelyn*, opéra en quatre actes (op. 100). Voici un extrait de l'article très favorable que consacrait M. E. Reyer, dans le *Journal des Débats* (2), à la *Symphonie légendaire :* « Cette œuvre n'est point une conception poétique venue tout d'une pièce comme la symphonie de *Roméo et Juliette* ou la *Damnation de Faust;* elle procède

(1) Les rôles étaient interprétés par MM. Villaret (Le Tasse), Lauwers (le duc d'Este), Taskin (le père Paolo), Mme Brunet-Lafleur (Léonora) et Mlle Vergin (Cornélia).

(2) Numéro du 16 janvier 1887.

cependant de ces deux admirables compositions par la façon dont l'intérêt est réparti entre les voix et l'orchestre, avec cette différence pourtant que le langage poétique et descriptif des instruments est accompagné d'un texte versifié, dont on ne peut dire pourtant qu'il soit la traduction très fidèle. Ainsi, je ne vois dans le premier morceau qu'un prélude instrumental parfaitement développé, d'un travail harmonique fort intéressant, mais qui ne présente que très imparfaitement à mon imagination le manoir où la belle châtelaine attend l'infidèle chevalier :

Au-dessus des rochers surgit le vieux manoir ;
Çà et là, sur ses murs, un long vitrail s'allume ;
Le soir tombe, le vent fraîchit, le ciel est noir,
Le chevalier Wilfrid s'avance dans la brume.

Il va vers le château triste et silencieux,
Qui se dresse au milieu des forêts solennelles ;
Au-dessus des créneaux s'ébauchent dans les cieux
D'immobiles profils de mornes sentinelles.

Sur ce manoir massif, miré dans l'eau du Rhin,
Plane depuis longtemps le mystère du Rêve,
Et, dans le ciel profond qui s'étoile, il s'élève
Avec la majesté calme d'un souverain.

Wilfrid est arrivé pensif près de sa dame ;
L'aime-t-il ? on ne sait . . . . . .

» Ces vers, qui joignent à la richesse de la rime une harmonieuse sonorité, sont de M. Grandmougin, un vrai poète dont j'ai eu plus d'une occasion de louer le talent et l'inspiration et qui, d'ailleurs, est l'auteur du poème du *Tasse*. Ils servent d'introduction à une ballade de M. Emile Souvestre ; et d'autres vers, alternativement de

M. Grandmougin et de M. Benjamin Godard, poète lui aussi, relieront tout à l'heure cette ballade à une pièce qui est de M. Prosper Blanchemain, pour nous conduire à un fragment poétique emprunté à l'œuvre de M. Leconte de Lisle. Et c'est ainsi que nous sera contée, en partant du manoir où vient aimer le jeune guerrier jusqu'au fond de la forêt enchantée où il vient mourir parmi les elfes dansant au clair de lune, l'aventure romanesque, fantastique et quelque peu obscure du chevalier Wilfrid.

» On connaît ces vers de M. Blanchemain :

Dans le cimetière aux murs blancs,
Où ne repose encore personne....

» Ils ont inspiré à M. Godard une fort belle prière, que M. Faure a magistralement déclamée et qui, bien que venant après le morceau d'orchestre intitulé : *la Cathédrale*, une des pages les plus remarquables de l'œuvre, a été applaudie et même bissée.

» On a bissé aussi le joli chœur : « Par les bois, par les champs », et très applaudi la ballade si originale qui a été chantée avec beaucoup de goût et de sentiment par la voix très sympathique de Mme Durand-Ulbach.

» Je ne puis analyser dans tous ses détails la symphonie de M. Benjamin Godard. Il me faudrait recourir à trop de termes techniques pour en faire ressortir les élégances harmoniques et les ingénieux accouplements de timbres. Le lecteur aimera tout autant que je lui dise que c'est là une composition savamment traitée, pleine d'inspira-

tions charmantes, et cela je puis le lui dire sans pédantisme et en toute sincérité. »

On voit que l'illustre académicien a un faible pour les œuvres de Benjamin Godard. Il rendit compte avec les plus vifs éloges du *Tasse* et de *Diane ;* il conserve même précieusement le manuscrit autographe de cette dernière partition.

Jocelyn est peut-être, avec *Le Tasse*, l'œuvre du musicien qui a le plus porté; elle reflète ses qualités comme ses défauts. Les qualités, ce sont une connaissance parfaite des règles du contre-point, de l'harmonie et de l'orchestration, une inspiration facile, trop facile; les défauts consistent dans l'absence d'originalité, la tendance à écrire pompeusement, prétentieusement, le manque absolu d'émotion. Dans *Jocelyn*, dont le livret, dû à la plume de M. Capoul, aidé par M. A. Silvestre, laisse beaucoup à désirer et donne une exposition peu claire de l'œuvre de Lamartine, le compositeur a fait preuve d'une grande inexpérience en matière théâtrale et a commis des fautes de goût et de mesure. Il donne une importance capitale à des entr'actes symphoniques qui, pour intéressants qu'ils soient, retardent la marche de l'action; il abuse des mouvements lents et pontifie trop largement. Exécuté pour la première fois à Bruxelles en 1884, *Jocelyn* fut donné, en l'année 1888, sous la direction de l'auteur, au théâtre du Château-d'Eau. C'était courir au devant d'un échec que de monter cet opéra dans des conditions trop modestes, et le talent suranné de M. Capoul ne pouvait apporter à l'œuvre un grand secours. Benjamin Godard avait commis lui-même une très

grande faute en prenant le bâton de chef d'orchestre ; l'auteur doit rester dans la coulisse.

Le Dante (op. 111), drame lyrique en quatre actes sur un livret de M. Edouard Blau, représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique en mai 1890, n'eut aucun succès. On trouva que, si la somme de travail dépensée dans cet ouvrage était considérable, la personnalité ne s'accusait pas davantage que dans ses précédents opéras. A côté de pages assez réussies, on en découvrait malheureusement beaucoup d'autres d'une grande banalité. C'était l'effort d'un artiste qui se bat les flancs pour atteindre un but beaucoup trop élevé pour lui.

C'est en rendant compte dans la *Revue bleue* de *Dante* que notre regretté confrère René de Récy traçait ce spirituel portrait de Benjamin Godard : « Nous avons laissé M. B. Godard à *Jocelyn ;* peut-être vous en souvient-il? Depuis, il a beaucoup écrit, peu travaillé, modérément réfléchi. Toujours le même enfant gâté qui donnait, qui donne, qui donnera à perpétuité des promesses ; ici, l'on fera demain de belles choses. Demain... mais la faveur pressée n'aurait jamais patienté jusque-là ; elle a payé d'avance. J'ai grand'peur qu'elle n'ait endetté notre compositeur pour quelque temps. Et pourtant, je vous assure qu'il y avait quelque chose en ce long jeune homme pâle : une demi-nature, la moitié d'un grand musicien et la moitié d'un homme de théâtre. Le jour où elles parviendraient à se joindre, nous aurions la moitié d'une œuvre de génie, ce qui serait déjà fort beau. Par malheur, cela n'en prend guère le chemin. L'une tire à droite, l'autre tire à gauche.

Quand le musicien rentre à la maison, le dramatiste est sorti. Tout autre que M. Godard éprouverait de ces allées et venues quelque embarras. Lui se complaît ainsi et poursuit, à cette allure bizarre, son rêve incohérent, avec l'inconscient aplomb, le regard fixe du somnambule sur sa gouttière. N'allez pas lui crier casse-cou! Vous risqueriez de le faire choir, s'il pouvait vous entendre. Mais il n'entend que les vérités agréables... »

Lorsque nous aurons signalé *Jeanne d'Arc*, drame historique en cinq actes, et la *Vivandière*, reçue à l'Opéra-Comique et à laquelle le malheureux compositeur travaillait encore lorsqu'il a succombé, nous aurons rapidement passé en revue les principales créations de Benjamin Godard.

La *Vivandière*, opéra-comique en trois actes sur un livret de Henri Cain, a été terminée par M. Paul Vidal. Voici notre impression après la première représentation, qui eut lieu à l'Opéra-Comique le 1er avril 1895 :

« Oui, nos soldats sont de petites gens,
Mais ce sont de grandes âmes.

» Telle est la réponse du général Marceau au feld-maréchal Rush, que le librettiste M. Henri Cain a incrite en lettres capitales en tête de la partition.

» Nous aurions désiré vivement que la *grande* âme des soldats de Marceau eût pu inspirer à ce pauvre Godard de la *grande* musique ; nous ne disons pas... et à M. Paul Vidal, qui n'a été que le metteur au point de l'œuvre presque entièrement

terminée par son confrère avant sa mort prématurée. On devine même dans l'orchestration de certaines pages la touche délicate de l'auteur de la *Maladetta*.

» C'est un insuccès alors ? me direz-vous. Non pas; mais ce sera un succès extra-musical. Triomphe de mots ronflants et chauvins, de charges d'atelier transportées dans la vie militaire, de défilés de soldats. Les tambours, les fifres, la musette, la vielle, les airs populaires de la fin du XVIII^e^ siècle, les appels à la défense de la frontière du Rhin, les *Larifla*, les *Fricassée*, les rappels de la *Marseillaise*, les « En avant! » les « Halte ! Front ! Rompez! » les « Portez armes! », qui se répercutaient jusqu'à la porte du théâtre au moment de la sortie du président de la République, le petit âne Grisonnet de la vivandière Marion et *tutti quanti* remplissent la partition. Il n'y avait donc plus de place pour la véritable musique — ou si peu.

» Le sujet ? Il est bien simple ; nous vous le narrerons le plus brièvement possible :

» Nous sommes aux environs de Nancy. Les soldats de la Convention se préparent à partir pour la frontière; la vivandière Marion est leur mère à tous, aussi bien du capitaine Bernard, du sergent La Balafre, du trésorier Lafleur, du lieutenant Vernier que des simples soldats. C'est elle qui mène le régiment, avec... Grisonnet. Un ci-devant marquis de Rieul n'a pas ouvert les portes de sa demeure à la troupe. Mais son fils Georges, qui se laisse séduire par les fanfares des vieux soldats du Rhin, leur fait bon accueil et se décide à les suivre. Joie de Marion et des soldats, mais colère

du père, le seigneur aristocrate, qui maudit son fils et chasse en même temps du château la gentille Jeanne, jeune orpheline sans fortune que lui a léguée un frère mourant et dont Georges est éperdument épris. La bonne vivandière recueillera Jeanne, la transportera dans sa petite voiture partout où marchera le bataillon, dans lequel s'est enrégimenté son fiancé.

» Au deuxième acte, nous passons sans transition des frontières du Rhin en Vendée, et la scène représente un campement républicain. Les bleus doivent attaquer un village défendu par les derniers Vendéens, à la tête desquels se trouve le père de Georges, le marquis de Rieul. En apprenant cette nouvelle, Marion, qui a fini par se sentir un cœur de mère pour Georges et Jeanne, veut à tout prix empêcher le père et le fils de se trouver face à face dans l'horrible mêlée et obtient du capitaine Bernard que le sergent Georges soit envoyé en mission. On voit que la cantinière Marion est le véritable commandant du régiment.

» Troisième et dernier acte : Les soldats de la République ont remporté la victoire sur les Vendéens, victoire qu'ils célèbrent par des danses (la célèbre *Fricassée*) et des chansons. Le marquis de Rieul, fait prisonnier, est enfermé dans la cabane occupée par la vivandière. Marion, trompant la vigilance des sentinelles, favorise son évasion pendant la nuit. Malgré son amitié pour elle, le capitaine Bernard la fera passer devant le conseil de guerre; ce sera son arrêt de mort. Mais, au moment psychologique, tout s'arrange; le sergent La Balafre accourt, apportant un décret de la

Convention qui amnistie les vaincus. On s'embrasse aux cris de : « Vive la nation », et la toile tombe.

» Nous avons passé à dessein tous les épisodes n'ayant aucun lien avec l'action principale, mais qui tiennent une grande place dans la pièce. Nous aurions nombre d'invraisemblances à relever, ne serait-ce que le début du troisième acte, dans lequel les soldats républicains dansent la *Fricassée* avec les femmes des Vendéens!! Nous nous contenterons d'affirmer que la pièce bouffe représentée le 1er avril à l'Opéra-Comique avait sa place toute marquée au théâtre des Folies-Dramatiques, comme pendant à *Madame Angot*. Avec une bonne interprétation, cinq cents représentations pouvaient être prévues. Les aura-t-on à l'Opéra-Comique? Nous savons bien, il est vrai, que M. Carvalho n'est pas si ambitieux et qu'il se contenterait de la centaine.

» Dans cette partition, si éloignée de nos tendances et de nos goûts en musique, il faut cependant signaler une certaine verve de bon aloi, une unité très marquée, l'absence de tout effort pénible, des rythmes pleins d'entrain relevés par une orchestration qui doit être, en majeure partie, l'œuvre de M. Paul Vidal. C'est lui qui a eu l'heureuse idée de remplacer le dialogue par des récits reliant les airs, ariettes, strophes, couplets... écrits par Benjamin Godard. Les morceaux ajoutés par M. Paul Vidal portent les numéros *bis* et *ter*. La mélodie n'est pas toujours empreinte d'une grande distinction, et il existe nombre de phrases creuses dans les rôles de Georges et de Jeanne. Par contre,

quelques parties orchestrales ne manquent pas de charme : telles la jolie tenue des instruments à vent sur laquelle plane la petite flûte, aux nos 2*ter* et 3, que l'on retrouve à l'*andante* (page 58 de la partition pour piano), l'entrée de Jeanne (3*ter*), les triolets des cordes dans le grave soutenant les voix de Georges et de Jeanne qui, sur la seule note d'*ut*, chantent *pianissimo* : « Tous les deux tendrement ». C'est, pour nous, une des bonnes pages de l'œuvre, avec le court et joli entr'acte, au début de l'acte II, qui nous ramène à Schumann et à Bizet. Notons encore, dans le style un peu relevé, la *Berceuse* de Marion : « Ne me plains pas, chère enfant », le gracieux accompagnement en doubles croches liées de l'ariette (no 11*ter*).

» Inutile de dire que les chansons militaires, notamment le récit de La Balafre (no 14*ter*), sur un mouvement de gigue avec un *crescendo* habilement ménagé jusqu'à la conclusion, les airs et danses populaires, les ensembles choraux appuyés par une orchestration quelquefois bruyante, ont été applaudis, bissés, trissés, ainsi que diverses parties du rôle de la vivandière Marion, dans lequel Mlle Delna s'est taillé, comme dans toutes les pièces où elle paraît, un véritable succès. Mais que cette excellente artiste prenne garde! Elle abuse de sa voix et surtout des ports de voix; si elle se laisse aller à des effets de mauvais goût (moitié parlé, moitié chanté), nous lui prédisons une éclipse prochaine.

» La Balafre (c'est M. Fugère, qui a fort bien composé le personnage) chante en véritable artiste et ressemble à un vieux grognard de Raffet.

M. Clément (Georges) a toujours sa jolie voix; peut-être la force-t-il un peu. Mlle Laisné est une belle et gracieuse Jeanne; mais la voix est faible et ne porte pas toujours. Les autres rôles sont très intelligemment remplis par MM. Badiali (capitaine Bernard), Mondaud (marquis de Rieul), E. Thomas (Lafleur), Ragnaud et Huet.

» Compliments aux chœurs, qui commencent à prendre part à l'action et ne s'immobilisent plus devant le trou du souffleur; citation à l'ordre du jour des troupes du capitaine Bernard, qui manœuvrent avec un ensemble parfait. L'orchestre, sous la direction de M. J. Danbé, est toujours excellent. »

Nous n'avons rien à ajouter à cette première impression.

Il y aurait beaucoup à dire sur les compositions de moindre importance pour le clavier, les instruments et la voix. C'est peut-être dans ces pages d'allure moins prétentieuse qu'il faudrait chercher la véritable signification du talent de l'auteur du *Tasse*; il en existe de charmantes, qui ont eu un succès mérité et qui lui survivront (1).

Habile symphoniste, doué d'une grande activité de production, Benjamin Godard laisse un bagage considérable. Le catalogue de ses œuvres, que nous croyons devoir donner à la suite de cette trop incomplète notice, ne comprend pas moins de cent cinquante-trois numéros, et quelques-uns de ces numéros contiennent souvent une série de

(1) La *Chanson de Florian*, éditée par MM. Durand et fils, a été tirée à plusieurs milliers d'exemplaires.

six à douze morceaux. On peut juger par là du chiffre auquel s'élèvent les compositions. Une particularité, c'est que dans cet ensemble ne figure aucun morceau de musique religieuse, fait assez rare chez un compositeur et assez caractéristique pour qu'il mérite d'être signalé.

* * *

En dehors de ses travaux de composition et de ses leçons particulières, Benjamin Godard avait été chargé le 20 août 1887 de la classe d'ensemble de musique de chambre au Conservatoire en remplacement de René Baillot, le premier titulaire de cette classe qu'avait réclamée si souvent et à juste titre H. Berlioz et qui fut créée par Ambroise Thomas. R. Baillot était fils du grand violoniste Baillot et beau-frère d'Eugène Sauzay, professeur au Conservatotre, l'auteur de deux ouvrages du plus vif intérêt : *Etude sur le quatuor* et l'*Ecole de l'accompagnement.* Ces deux sérieuses études pourraient être utilement consultées par tous ceux qui de virtuoses tendent à devenir musiciens. Les conseils que donne l'auteur imprimeraient une sage orientation aux maîtres chargés de la classe d'ensemble; ces derniers devraient également placer sous les yeux de leurs élèves l'*Art du piano* (1) de Robert Schumann, brochure dans laquelle le grand maître a émis les idées les plus sages et les plus vraies sur la musique. Savoir montrer est l'art du maître, comme savoir travailler

(1) *Les Conseils aux jeunes musiciens* ont été écrits par Schumann pour servir de préface à son *Album dédié à la jeunesse* (op. 68).

est l'art de l'élève. Il est fort probable que Benjamin Godard aurait tiré profit de la lecture de ces documents pour inculquer à ses élèves une direction plus méthodique et plus utile (1).

En 1884, il espéra ressusciter, après la retraite de Pasdeloup, les « Concerts populaires » ; mais leur temps était passé. Le public, un peu découragé par la médiocrité des dernières exécutions, s'était détourné du Cirque d'Hiver pour fréquenter les Concerts Colonne et Lamoureux. Il aurait fallu une autre envergure que celle de Benjamin Godard pour remonter le courant.

Au nombre de ceux qui ont été les plus fermes soutiens du compositeur, il faut citer E. Reyer, qui lui consacra dans les *Débats* des articles plus que bienveillants, Kretz, du *Petit Journal*, et surtout Edouard Colonne, qui exécuta au théâtre du Châtelet une partie importante de ses œuvres symphoniques, et fit pour lui ce que Lamoureux avait fait pour Chabrier.

Sa famille (nous l'avons déjà dit) était adonnée au commerce et en avait retiré des bénéfices qui lui donnaient plus que l'aisance. On avait hôtel à Paris, 34, rue Pigalle, et maison de campagne à Taverny, près Saint-Leu, noms de pays qui nous ramènent au souvenir des grands noms de l'histoire, aux de Montmorency, aux d'Orléans, à ce malheureux prince de Condé, dont la fin tragique souleva une si vive émotion en 1830, et à la famille Bonaparte. La maison des parents de Godard

(1) Le successeur de Benjamin Godard, M. Charles Lefebvre, a été nommé le 13 janvier 1895.

s'élevait à mi-côte de la forêt de Montmorency ; de la terrasse, une vue superbe s'étendait sur Paris. Le personnel des serviteurs était nombreux et les réceptions fréquentes. Lorsque des revers de fortune survinrent après la guerre et que toute cette splendeur s'évanouit, la belle propriété de Taverny fut vendue ; mais Benjamin Godard resta fidèle au pays et alla s'installer à Montlignon, en pleine forêt. Il était passionné pour la bicyclette et se servait de ce moyen de locomotion pour se rendre de la campagne à Paris. Peut-être abusa-t-il, comme tant d'autres, de ce véhicule, et un exercice trop violent, joint à l'abus du cigare, ne contribua-t-il pas à user ses forces ? L'excès de travail, nécessité par le besoin impérieux de l'existence, ne fut pas non plus étranger à l'état de consomption dans lequel il était tombé et que le climat du Midi ne pouvait rétablir.

Nous avons indiqué que, poète à son heure, il fut un des collaborateurs du texte versifié de sa *Symphonie légendaire*. Il inscrivit en tête de plusieurs de ses compositions caractéristiques pour le clavier de petits quatrains. C'est ainsi que, dans la troisième partie de sa *Lanterne magique* (op. 66), il chercha à donner la physionomie poétique de Robert Schumann :

> Schumann, esprit rêveur aux sublimes élans,
> Qui sait peindre l'amour, sombre, enivrant ou tendre,
> Qui chante les grands bois et les petits enfants,
> Poète qu'on ne se lasse jamais d'entendre (1).

(1) Rappelons que B. Godard a fort habilement transcrit pour quatuor à cordes les *Scènes d'enfance* de Robert Schumann.

Voici, maintenant, à titre d'échantillon de sa prose, une des dernières lettres qu'il ait écrites avant sa mort. Elle est adressée de Cannes à son éditeur M. Durand, à qui nous devons quelques-uns des souvenirs retracés dans cette biographie :

5-12-1894.

« Mon cher Durand,

» Voyez comme on se trompe; j'étais enchanté de mon titre et de mon sous-titre; je les avais cherchés même assez longtemps, et voilà que vous préférez la banale

Quinzième Valse

qui ne dit rien à l'esprit.

» Maintenant, je vous dirai que je ne veux pas avoir l'air d'avoir refait une deuxième valse chromatique comme en cachette et sans l'avouer ouvertement; *je tiens donc* à constater, moi-même, sur le titre qu'elle est chromatique aussi, que je l'ai fait exprès, mais que, comme elle est beaucoup moins difficile que son aînée, elle en est la sœur cadette et que c'est aussi pour cela que je l'ai dédiée à Mme Diémer; son mari étant parrain de la grande sœur, elle devait être marraine de la petite. Je ne crois pas que mon idée soit plus bizarre que la chauve-souris de M. Saint-Saëns sur son superbe *Scherzo* à deux pianos? Cependant, si vous tenez au numéro, mettez :

Quinzième Valse (chromatique-sœur).

» Quand vous aurez les épreuves, envoyez-les moi.

» Mille amitiés pour vous et pour Jacques.

» Benjamin Godard. »

On voit que cette lettre ne trahissait de la part du compositeur aucune appréhension de sa fin prochaine.

* * *

L'attitude, chez Benjamin Godard, révélait la trop haute idée qu'il avait de sa personne et de ses œuvres. Deux anecdotes, dont l'une empruntée à l'un de nos confrères, montreront une fois de plus combien l'adulation, dont le musicien avait été entouré dans son enfance, lui avait été funeste en lui inculquant cette vanité persistante, rebelle à toute atténuation.

Nous ne voulons pas noircir à plaisir un compositeur non sans valeur et dont le talent aurait gagné à être débarrassé de cette lèpre d'infatuation. Toutefois, le respect que nous avons pour la vérité et le libre examen que nous sommes tenu de faire de la personnalité de notre modèle nous obligent à narrer ce que nous savons, ou à exposer notre sentiment dégagé de toute complaisance. Lorsque, du reste, on veut donner au portrait toute sa ressemblance, il est difficile de séparer le talent du caractère, lorsque talent et caractère présentent les mêmes affinités.

Voici la première de ces anecdotes : C'était par une délicieuse et tiède matinée de mai, l'heure de la vie où toute âme sensible aux beautés de la nature se plonge dans l'admiration de ses trésors. Jour d'allégresse où le printemps, suivant la poétique expression de Shelley, « souffle dans son clairon sur la terre qui rêve »! Les rayons d'un bienfaisant soleil filtraient à travers les feuilles des arbres à peine émues par une douce brise; la

verdure du renouveau était admirable et, dans ce paysage des bois de Meudon, revêtus d'une parure de fête, pinsons et fauvettes faisaient entendre leur joli ramage pour témoigner leur allégresse du retour de la terre à la vie. Au détour d'un sentier, nous nous trouvâmes en présence d'un couple traversant la forêt. Le jeune homme semblait très occupé de sa personne, peu sensible à l'harmonieuse symphonie qui l'enveloppait, au cadre enchanteur qu'il avait sous les yeux. Passant négligemment la main dans ses cheveux et se redressant majestueusement, il semblait dire à la nature : « Admire-moi ». Il n'était autre que Benjamin Godard, et sa compagne était peut-être sa sœur. Son attitude nous avait beaucoup frappé et corroborait tous les propos qui se racontaient sur sa gloriole.

Un de nos confrères, M. F. de Ménil, a narré également l'historiette suivante (1) :

« Un jour, au Cirque d'Eté — si ma mémoire ne me trompe pas, ce devait être dans la première quinzaine de mars 1882, — avait lieu un Festival-Godard sous la direction du jeune compositeur. Les musiciens étaient déjà placés, et l'on entendait le bruissement confus et discord des instruments qui s'accordent en même temps, lorsque parut, s'inclinant avec raideur, un homme assez mince avec des longs cheveux de pianiste et dont les yeux pleins de suffisance regardèrent fixement la salle pendant un instant. Puis cet homme se tourna vers le pupitre, prit la baguette du chef

(1) *Progrès artistique*. Numéro du 17 janvier 1895.

d'orchestre comme un violoniste saisit un archet, frappa quelques coups sur une partition fermée devant lui, la regarda avec une curiosité affectée, l'ouvrit de façon à ce que les premiers rangs des fauteuils pussent lire ce titre en gros caractères : SYMPHONIE-BALLET, BENJAMIN GODARD. Alors, il la referma avec ostentation et la jeta, dans un haussement significatif d'épaules, sur le tabouret placé à ses pieds, puis, en pontifiant, indiqua le mouvement de la première mesure. Benjamin Godard montrait ainsi d'une façon irréfutable qu'il n'avait pas besoin de partition pour diriger sa musique. Je n'ai pas oublié cette première impression où l'orgueil du compositeur se dévoilait dans toute sa pose et toute sa morgue. Je crus lire sur la physionomie railleuse et sceptique de mes voisins que mon sentiment était partagé. Je dois avouer, pour être sincère, que, malgré cela, le festival Godard fut un succès et qu'à plusieurs reprises, les qualités de la musique exécutée vinrent dissiper un peu cette impression plutôt défavorable. »

De haute taille, que rendait encore plus sensible sa maigreur, le front assez largement développé, la figure longue et d'une expression peu vivante, avec un sourire béat, les cheveux abondants rejetés en arrière, Benjamin Godard s'était voûté dans ces dernières années, bien qu'il fût encore dans la force de l'âge. Sa santé s'était peu à peu affaiblie. Il achevait son opéra-comique la *Vivandière*, sur un poème de H. Cain, lorsque des symptômes graves se déclarèrent et l'obligèrent à quitter Paris pour chercher un climat plus doux.

A Cannes, où il espérait obtenir la reconstitution de ses forces, il sembla un instant renaître à la vie, et il envoyait à M. Choudens assez exactement les dernières pages de la *Vivandière*, lorsqu'il fut emporté subitement le 10 janvier 1895 par une hémorragie interne. Sa dépouille mortelle a été transportée à Taverny dans un caveau de famille.

Dans un concert organisé à la salle Pleyel en avril 1895 et consacré aux œuvres de Benjamin Godard, M. Grandmougin, ami et collaborateur du compositeur, a dit à sa mémoire une belle pièce de vers dont nous croyons devoir extraire les strophes suivantes :

Tout ce qui t'a charmé, tout ce qui fut toi-même
Palpite en tes accents et vibre en tes accords ;
Et tes chants survivront, harmonieux poème,
Au silence glacé de la tombe où tu dors !

La grâce ou la splendeur de la nature immense,
Les sanglots éternels des brises ou des mers,
La source de cristal à la vive romance,
La désolation vaste des monts déserts,
L'attirante fraîcheur d'un vallon baigné d'ombre,
Où fument dans le soir de paisibles maisons,
Le charme des sous-bois et les grands horizons,
Ton âme évoque tout sous des formes sans nombre,
Où parle la magie exquise des saisons.
. . . . . .

Tu n'as rien dédaigné de ce qui fut humain,
Extase langoureuse ou tragique misère !
Dans les chants inspirés qui naissaient sous ta main,
Ton esprit se reflète obstinément sincère !

Violons désolés ou rieurs, cors vibrants,
Harpe mystérieuse aux dentelles fleuries,
Tambours guerriers, altos voilés et murmurants,
Hautbois, ressouvenirs frais et verts des prairies,

Cuivres aux durs éclats, flûte aux accents moqueurs,
Ensembles ondoyants formés de voix humaines,
Ne sont point avec toi des sonorités vaines,
Mais l'écho triomphant ou plaintif de nos cœurs !

CATALOGUE DES ŒUVRES

DE BENJAMIN GODARD

1.	*Première Sonate* pour piano et violon.	Durand.
2.	*Deuxième Sonate* pour piano et violon.	G. Flaxland.
3.	*Légende* et *Scherzo* pour piano et violon.	Durand.
4.	Trente morceaux de chant	id.
5.	Quatre morceaux pour violon, alto et violoncelle	id.
6.	*Les Contes de Perrault*. Neuf morceaux pour piano	id.
7.	Douze morceaux pour chant et piano (première série).	id.
8.	Douze morceaux pour chant et piano (deuxième série)	id.
9.	*Troisième Sonate* pour piano et violon .	id.
10.	Douze morceaux pour chant et piano (troisième série).	id.
11.	Six mélodies pour chant et piano . .	id.
12.	*Quatrième Sonate* pour piano et violon .	Bote et Bock.
13.	Fragments poétiques pour piano . .	Hartmann.
14.	*Hirondelle* pour piano.	Enoch.
15.	*Papillons*, chant et piano.	id.
16.	1. *Menuet ;* 2. *Andante ;* 3. *Gavotte* pour le piano	Hartmann.
17.	*Fables de La Fontaine*, chant et piano .	id.
18.	Duettinos pour deux violons et piano.	Enoch.
19.	Douze morceaux pour chant et piano.	Durand.
20.	*Première Sonate* pour violon solo . .	id.
21.	*Elégie* pour piano.	id.
22.	*Scherzo-Caprice* pour piano	id.
23.	*Symphonie gothique* en *la* mineur pour orchestre.	Schott.

24. Nouvelles chansons du vieux temps pour chant et piano . . . . . Gregh.
25. *Première Mazurka* pour piano . . . id.
26. *Valse* pour piano . . . . . id.
27. 1. *Promenade;* 2. *Solitude;* 3. *Par les sentiers* (piano) . . . . . Durand.
28. Pièces symphoniques pour orchestre . Bote et Bock.
29. Six morceaux pour piano et chant. . Durand.
30. *Lieder* sur des poésies allemandes . . Choudens.
31. *Concerto* pour piano . . . . . Brandus.
32. *Trio* pour violon, violoncelle et piano (*sol* mineur) . . . . . Hartmann.
33. *Premier Quatuor* à cordes. . . . . Durand.
34. *Duo symphonique* pour deux pianos. . Grus.
35. *Concerto romantique*, violon et orchestre. Hartmann.
36. Deux morceaux pour violoncelle et piano. . . . . Maho.
37. *Deuxième Quatuor* à cordes . . . . Breitkopf et Härtel.
38. Six morceaux pour chant et piano. . Durand.
39. *Le Tasse*, symphonie dramatique . . Hartmann.
40. *Bohémienne* pour piano . . . . . Durand.
41. *Légende* pour piano . . . . . Brandus.
42. *Etudes artistiques* pour piano. . . . Heugel.
43. *Rêverie pastorale* . . . . . Durand.
44. *Sur la mer*, barcarolle. . . . . id.
45. *A la Franche-Comté*, chœur pour voix d'hommes . . . . . Heugel.
46. *Scènes poétiques* pour orchestre . . . Brandus.
47. *Novelloza*, bluette pour piano . . . Durand.
48. *Hymne nuptial*, chœur et soli, avec accompagn. d'orchestre ou de piano. (Inédit).
49. *Introduction* et *Allegro*. . . . . Durand.
50. *Lanterne magique* (première partie) pour piano. . . . . Grus.
51. Trois morceaux pour orchestre. . . id.
52. *Diane*, poème antique . . . . . id.
53. *Chemin faisant*, caprices pour piano . id.
54. *Deuxième Quatuor* pour piano . . . Hamelle.
55. *Lanterne magique* (deuxième partie) pour piano . . . . . Grus.

56. *Deuxième Valse* pour piano . . . . Durand
57. *Première Symphonie* en *si* bémol pour orchestre. . . . . Choudens.
58. Vingt pièces pour piano. . . . . Leduc.
59. *Symphonie descriptive* . . . . . (Inédite).
60. *Symphonie-Ballet* pour piano . . . . Grus.
61. *Aubade et Scherzo*, violoncelle et piano. Durand.
62. *Conte de fée* pour piano . . . . . id.
63. *Sonate fantastique* . . . . . Hamelle.
64. Deux mélodies. . . . . Lemoine.
65. *Barcarolle*, piano et chant . . . . Enoch.
66. *Lanterne magique* (troisième partie) pour piano . . . . . Grus.
67. *Contes de la veillée* . . . . . Durand.
68. *Nocturne* pour piano . . . . . id.
69. *Premier mai*, caprice pour piano . . id.
70. *Les Guelfes*, opéra en cinq actes . . . Grus.
71. *Troisième Valse* (valse sérénade) pour piano. . . . . Durand.
72. *Deuxième Trio* pour violon, violoncelle et piano . . . . . id.
73. *Deuxième Légende* pour piano . . . (Inédite).
74. *Troisième Mazurka* pour piano . . . Hamelle.
75. *Quatrième Valse* pour piano . . . . Furstner.
76. *Allegro agitato* en *sol* mineur pour piano Cranz.
77. *Barcarolle* pour piano. . . . . id.
78. Trois morceaux pour piano et violon . Furstner.
79. *Pedro de Zalamea*, opéra . . . . . Choudens.
80. *Deuxième Barcarolle* . . . . . Ricordi.
81. *Deuxième Gavotte* . . . . . Durand.
82. *Renouveau* pour piano. . . . . Cranz.
83. *Au matin* pour piano . . . . . id.
84. *Symphonie orientale*. . . . . Furstner.
85. *Au Rouet* pour piano . . . . . Brandus.
86. *Promenade en mer* . . . . . Tellier.
87. *Le Rêve* pour piano . . . . . Brandus.
88. *Cinquième Valse* pour piano . . . . Tellier.
89. *L'Auberge*, chœur à 4 voix d'hommes . Choudens.
90. *Deuxième Nocturne* pour piano . . . Cranz.
91. *Deuxième Conte de fée* pour piano . . id.

92. Deux morceaux pour chant. . . . Choudens.
93. *Sixième Valse* pour piano. . . . . Grus.
94. *Deuxième Sonate* pour piano. . . . Hamelle.
95. *Chant d'une Bretonne* pour soprano . . Choudens.
96. *Auprès de vous* pour ténor. . . . . id.
97. *L'Enfance* pour soprano . . . . . id.
98. *Premier amour*, chant et piano . . . id.
99. *Symphonie légendaire* pour orchestre. . id.
100. *Jocelyn*, opéra en quatre actes . . . id.
101. *Septième Valse*, impromptu . . . . id.
102. *Chansons des mois*, piano et chant . . id.
103. Suite de danses anciennes et modernes pour piano . . . . . Brandus.
104. *Sonate* pour piano et violoncelle . . Durand.
105. *Troisième Barcarolle* pour piano . . . id.
106. *Scherzo-Valse* pour piano. . . . . id.
107. Douze nouvelles études artistiques pour piano . . . . . Heugel.
108. *Deuxième Scherzetto* pour piano. . . (Société anonyme).
109. *Troisième Gavotte* en *si* mineur . . . Durand.
110. *Lanterne Magique* (quatrième partie) . Grus.
111. *Le Dante*, drame lyrique en quatre actes, poème de Edouard Blau . . Choudens.
112. Neuf mélodies, piano et chant . . . Williams.
113. *Le Printemps*, mélodie . . . . . Durand.
114. *Invitation au voyage* pour piano . . . id.
115. *Lanterne magique* (cinquième partie) . Grus.
116. Suite de trois morceaux pour flûte et piano. . . . . Durand.
117. *Impromptu-Mazurka* en *la* mineur pour piano. . . . . id.
118. *Bonheur muet*, mélodie . . . . . Hamelle.
119. *Menuet Pompadour*. . . . . id.
120. *Deuxième Romance* sans paroles, en *ut* . id.
121. *Dixième Valse* . . . . . Maquet.
122. *Mazurka héroïque* . . . . . Tellier.
123. Seize pièces pour piano. *Impressions de campagne* . . . . . Choudens.
124 *Valse à danser* . . . . . Furstner.

125. *Jeanne d'Arc*, drame historique en cinq actes . . . . . P. Dupont.
126. *Scènes italiennes* pour piano . . . . Durand.
127. *Cinquième Mazurka* pour piano . . . Furstner.
128. Six morceaux pour piano et violon. . Leduc.
129. *Barcarolle napolitaine*, piano . . . . Quinzard.
130. *Fileuse* pour piano. . . . . id.
131. *Deuxième Concerto* pour violon (*sol* mineur) . . . . . Furstner.
132. *Marche des marmousets* pour piano . . Quinzard.
133. *Aubade* pour violon et violoncelle . . Hamelle.
134. *Tziganka* pour piano. . . . . id.
135. *Menuet et Gavotte* pour piano à quatre mains. . . . . Colin.
136. *Troisième Quatuor* à cordes . . . . Durand.
137. Deux morceaux pour piano à quatre mains. . . . . Colin.
138. *Scènes écossaises* pour hautbois solo et orchestre. . . . . Hamelle.
139. *Troisième Nocturne* pour piano . . . Durand.
140. *Rêve vécu* pour piano . . . . . id.
141. *Redowa* pour piano . . . . . Tellier.
142. *Novelette* pour piano . . . . . Durand.
143. *Fantaisie* en trois parties pour piano . Simrock.
145. *En plein air*, cinq morceaux pour piano et violon . . . . . id.
146. *Valse d'automne* pour piano . . . . Tellier.
147. *Message* pour piano . . . . . Furstner.
149. *Suite d'études* pour piano . . . . . Simrock.
150. *Quatrième Nocturne* pour piano . . . Rieter.
151. *Valse de concert* en *la* . . . . . Simrock.
Les Larmes, mélodie . . . . . Durand.
Quinzième Valse (chromatique-sœur) . id.
La Vivandière, opéra-comique en trois actes (livret de H. Cain) . . . . Choudens.

ERNEST GUIRAUD

Il traversa la vie en rêveur, sans souci de l'heure qui le guettait, malhabile au travail de chaque jour en ce qui regardait son œuvre propre, se dépensant beaucoup pour autrui, toujours pressé, oubliant même le moment du repos jusqu'à faire de la nuit le jour et *vice versa*, courant après le succès au théâtre sans avoir pu réellement l'atteindre, laissant presque dégénérer en maladie ses tendances pour le songe.

L'âme était haute et noble, le caractère d'une douceur naturelle et toujours égale; aussi cette belle aménité lui avait-elle attiré nombre d'affections qui lui restèrent fidèles jusqu'au jour où la mort le foudroya. Bizet, qui le précéda dans la tombe, Théodore Dubois, Paladilhe, Delibes, Saint-Saëns, L. Gallet, les peintres E. Delaunay et Ulmann furent parmi les meilleurs de ses amis. L'auteur de *Carmen* avait été le compagnon de la première heure de Guiraud ; avec lui, il connut les durs labeurs de la vie d'artiste. A peu près du même âge, les deux compositeurs vécurent côte à côte, se consultant réciproquement et journellement. Dans ses élans d'*affectuosité*, Bizet appelait Guiraud son *vieux*, son *cher* et sollicitait son concours non seulement pour les choses de la mu-

sique, mais encore pour ses affaires personnelles.

Sa distraction était proverbiale. Conviait-il un ami à partager son déjeuner? L'invité se présentait à midi; Guiraud, qui, suivant une habitude invétérée, avait prolongé la soirée jusqu'à une heure avancée de la nuit, dormait à poings fermés.

On aurait pu cependant constater une certaine régularité dans ses irrégularités.

Devenu propriétaire d'une minuscule villa que L. Gallet lui avait fait acheter à Vimereux, près Boulogne, et dont la possession le rendait heureux comme un enfant, il invitait à venir le voir un nombre si considérable de ses amis, que, si ces derniers s'étaient tous rendus à son appel, il lui eût été impossible de les loger. Toujours distrait!

C'était un fumeur de cigarettes, un noctambule qui travaillait très irrégulièrement, oubliant souvent de rentrer au logis pour passer une partie de la nuit à fumer et à causer avec des compagnons qu'il ne pouvait plus quitter.

Très intelligent, très ouvert à toutes les choses d'art, ce nonchalant devenait un travailleur acharné lorsqu'il s'agissait d'achever l'ouvrage des autres. Et ce que l'on peut regretter pour lui, c'est qu'il ait passé sa vie à d'ingrates besognes, à des rafistolages, à des réductions, à l'orchestration de pièces non terminées. On pourrait citer, à titre d'exemple, l'achèvement des *Contes d'Hoffmann* du maëstro Offenbach; il devait également orchestrer *Kassia*, qu'avait laissée inachevée Léo Delibes et dont la mise au point fut définitivement faite par Massenet.

Ses qualités natives étaient contrebalancées par

une certaine faiblesse de caractère, un manque de décision, lorsqu'il y avait lieu de prendre parti et de donner un avis ferme. Il craignait de se compromettre.

En tant que compositeur, le regretté maître possédait une grande habileté, une merveilleuse facilité d'orchestration. « La facilité d'un Auber et la science d'un Bach se donnant continuellement la main », disait de lui M. Louis de Romain. Dès l'apparition de ses premières œuvres, on découvrit chez lui un musicien rompu au métier, dont l'orchestre était vif, pimpant, vigoureux même, dont la veine mélodique était gracieuse, toute de clarté et d'abandon. La personnalité seule faisait défaut.

Dans une charmante notice lue en séance ordinaire de l'Institut le 28 janvier 1893, M. E. Paladilhe nous a initiés à la vie de l'homme, aux travaux de l'artiste. Nous prendrons la liberté de puiser des renseignements dans ce consciencieux travail.

Ernest Guiraud est né à la Nouvelle-Orléans le 23 juin 1837 ; son père, qui avait lui-même obtenu le grand prix de composition musicale, avait quitté tout d'abord la France pour se rendre dans la Louisiane, où il exerça le professorat. Il ne revint à Paris que pour s'y marier, puis il se fixa définitivement à la Nouvelle-Orléans.

Elève de son père, Ernest Guiraud montra de si heureuses dispositions pour l'art musical, qu'à l'âge de quinze ans, il composait le *Roi David*, grand-opéra en trois actes, qui eut un certain succès en pays d'outre-mer. Tirant un heureux présage de cette première épreuve, son père

résolut de lui faire terminer ses études musicales à Paris. Il le confia aux soins paternels de son beau-frère M. Croizilles, premier violon solo à l'Opéra-Comique, qui a laissé de si excellents souvenirs à ce théâtre. Admis le 26 décembre 1853 dans la classe de piano dirigée par M. Marmontel au Conservatoire, le jeune Guiraud remporta successivement un premier accessit en 1855, un second prix en 1857 et le premier en 1858. Après avoir suivi un cours d'harmonie avec M. Barbereau, il fut reçu le 19 mars 1856 dans la classe de composition d'Halévy et, dès l'année 1859, le grand prix de Rome lui était décerné avec la cantate *Bajazet et le Joueur de flûte* d'Edouard Monnais.

A l'exemple de Berlioz et plus tard de Massenet, Ernest Guiraud avait été forcé pour vivre d'obtenir un modeste emploi au théâtre ; il était timbalier à l'Opéra-Comique, lorsqu'il partit pour Rome. Dès son arrivée à la villa Médicis, son aimable caractère lui procura de solides amitiés ; il se lia surtout avec Théodore Dubois et Paladilhe, qu'il avait précédés, et, en leur compagnie, il entreprenait des excursions suburbaines, pour lesquelles il avait un penchant très marqué. C'était sac au dos que les trois amis se rendaient à Subiacco, à la Cervara, pays qu'affectionnait le peintre Hébert pour les types féminins si accentués qu'il y découvrait et dont il se servait comme modèles pour ses tableaux. Le trio poussa même un jour une reconnaissance jusqu'à Palestrina, l'ancienne Préneste, patrie du célèbre musicien.

Son admiration, sa passion pour la belle *Italia,* pour Rome et ses environs, pour les trésors de

l'art qu'elle renferme, ne purent le décider à retourner en France, lorsque son temps de séjour à la villa Médicis fut expiré. Il avait bien envoyé à l'Académie les œuvres traditionnelles : une messe solennelle, un opéra-bouffe italien et un petit opéra-comique, *Sylvie ;* mais il ne pouvait s'arracher aux charmes de la sirène, et la sirène était Rome ! On lui accorda de rester une année de plus à la villa Médicis. C'est à cette dernière année de son séjour en Italie (1862) que se rapporte l'anecdote que raconte Théodore Dubois dans son intéressante *Notice* sur Charles Gounod et que nous nous empressons de reproduire : « Les pensionnaires à la villa Médicis étaient, à cette époque, Ernest Guiraud, M. Paladilhe et moi. Tous trois nous étions réunis dans la chambre de l'un de nous, jouant et chantant *Faust* avec l'entraînement et la chaleur de nos vingt ans. Les voix laissaient bien à désirer, mais les cœurs y étaient, enflammés et ardents. Certes, c'était une belle représentation ! Tout à coup, on frappe à la porte. Qui voyons-nous entrer ?... Gounod, dont nous ignorions la présence à Rome, et qui, tout ému de cet hommage inattendu, nous ouvre ses bras et nous embrasse avec une effusion attendrie... »

Plus heureux que la plupart de ses collègues, Ernest Guiraud obtint de rapides débuts à la scène. Peu de temps après son retour de Rome, la direction de l'Opéra-Comique faisait exécuter *Sylvie*, un de ses envois de la villa Médicis. Ce n'est pas dans cette bluette, où se découvrent cependant des idées fraîches et gracieuses, une orchestration habile, ni dans *En prison s'il vous*

plaît, ni même dans *Kobold*, représenté à l'Opéra-Comique le 2 juillet 1870 et interrompu par la guerre franco-allemande, qu'il faut chercher la personnalité de Guiraud, qui ne fut du reste jamais très accusée, mais bien plutôt dans la *Suite d'orchestre* exécutée en 1872 aux Concerts populaires dirigés par Pasdeloup. Cette œuvre, que notre regretté confrère René de Récy appelait « l'épreuve avant la lettre du premier acte de *Carmen* », est, en effet, très scénique ; on pourrait croire qu'elle fut composée pour souligner une action au théâtre. Elle eut un très vif succès, surtout la dernière partie, le *Carnaval*, exubérant de joie, de fantaisie, d'entrain et qui, à la première audition, fut acclamé et bissé. Il a fait du reste le tour de l'Europe et du monde entier. Le *Carnaval* de Guiraud, l'*Arlésienne* de Bizet, les *Erinnyes* de Massenet, l'*España* de Chabrier sont devenus les prototypes des morceaux symphoniques ayant consacré la gloire de leurs auteurs.

La seconde *Suite d'orchestre* est beaucoup moins connue ; elle est divisée également en quatre parties : *Petite Marche*, très élégante ; *Divertissement*, vif et gracieux, contenant de délicieux effets de *pizzicati ;* la *Rêverie*, et le *Finale*, très pittoresque et coloré. Nous nous demandons pourquoi MM. les directeurs des grands concerts la laissent sommeiller dans leurs cartons.

Le 23 novembre 1872, l'Opéra-Comique donnait la première représentation de *Madame Turlupin*, en deux actes, d'après le livret de MM. Cormon et Grandvallet, qui n'eut qu'un nombre limité d'exécutions ; et, le 5 mars 1873, le ballet *Gretna-Green*,

d'après le scénario de MM. Nuitter et Mérante, était joué à l'Opéra. Il ne devait figurer que dix fois sur l'affiche; l'incendie détruisit, dans cette même année 1873, la salle de la rue Le Peletier.

Pasdeloup, qui, depuis la guerre de 1870-1871, faisait des tentatives plus audacieuses pour mettre en lumière les compositions des jeunes musiciens français, avait commandé trois ouvertures à Bizet, Massenet et Guiraud. Toutes les trois, *Patrie*, *Phèdre* et *Artevelde*, furent exécutées, pendant le cours de la saison 1873-1874, aux Concerts populaires. Celle d'*Artevelde*, due à la plume de Guiraud, ne fut pas jugée la meilleure; on plaça en première ligne *Patrie* de Georges Bizet.

Piccolino, opéra-comique en trois actes sur un livret de MM. Sardou et Nuitter, est une des œuvres scéniques de Guiraud qui eurent le plus de succès. Joué à la salle Favard le 11 avril 1876, *Piccolino* eut cinquante-deux représentations en 1876 et une en 1877. Le livret lui avait plu; les situations étaient variées, donnant au musicien l'occasion de déployer ses qualités d'humour, de gaieté bouffe et de sentiment tendre, ému. On pourrait citer dans cette partition nombre de pages réussies : le *Chœur de Noël*, plein de poésie et d'archaïsme, le *Chant du Pasteur*, d'une grande élévation, et l'*Air de Marthe*, d'une expression si touchante.

* * *

Si un musicien semblait peu fait pour professer, c'était bien E. Guiraud; ses distractions, irrégularités et inexactitudes plaidaient contre lui. Sa nomination comme professeur de la classe d'har-

monie pour les femmes au Conservatoire, le 11 novembre 1876, prouva que son goût pour l'enseignement, resté à l'état latent, ne demandait qu'à se développer. Des aptitudes de premier ordre se révélèrent en lui. Avec ses élèves, il fut actif, dévoué, de bon conseil et donna une vive impulsion à leurs travaux. C'était un véritable changement à vue qui s'opéra en lui et qui frappa vivement son entourage.

Ses hautes qualités s'affirmèrent encore, lorsqu'il fut appelé à remplacer, le 1er décembre 1880, Victor Massé au cours de haute composition. Les triomphes qu'obtinrent ses élèves dans les concours donnèrent la mesure de sa science et de son influence.

Citons, pour mémoire, les *Contes d'Hoffmann*, que le maëstro Offenbach avait laissé inachevés et qui furent terminés par Guiraud. Du 10 février 1881, jour de son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique, à l'année 1886, cette pièce n'eut pas moins de cent-trente et une représentations. Une partie du succès ne doit-elle pas être attribuée à celui qui y mit beaucoup du sien, surtout dans l'orchestration?

Le compositeur devait clôturer la série de ses œuvres dramatiques par *Galante Aventure*, opéra-comique en trois actes, donnée le 23 mars 1882 à la salle Favart. Le scénario, de MM. Davyl et Silvestre, était languissant, sans intérêt; l'œuvre ne réussit point et ne put dépasser la quinzième représentation.

En l'année 1891, il était appelé à remplacer Léo Delibes à l'Institut.

Ses travaux de professorat ne l'empêchaient cependant point de se livrer à la composition. Il fit plusieurs tentatives pour donner à sa muse un vol plus élevé, rêvant aux beautés du drame lyrique. N'avait-il pas entrepris une œuvre importante, *Le Feu,* sur un poème de Gondinet, qui fut interrompue par la mort de son collaborateur et dont il ne survécut que plusieurs *Danses persanes,* jouées assez souvent dans les concerts ?

Une circonstance plus heureuse le mit à même de travailler à un sujet à la fois historique et pathétique, tiré de l'ouvrage d'Augustin Thierry : *Les Récits des temps mérovingiens*. Cette nouvelle œuvre, qui devait porter le titre de *Brunehild*, le passionna ; il y travaillait sans relâche, surtout dans cette petite villa assise aux bords de la mer, à Vimereux, pendant les deux mois de loisir que lui laissaient ses cours. Les trois premiers actes étaient déjà achevés, lorsque la mort le foudroya. Le vendredi 6 mai 1892, il causait dans le cabinet de M. Emile Réty, secrétaire général du Conservatoire, et s'entretenait du concours d'essai du prix de Rome, qui devait avoir lieu le lendemain, lorsqu'il roula brusquement à terre, frappé par une attaque d'apoplexie. Il n'était plus. Ainsi disparaissait, n'ayant pas atteint sa cinquante-cinquième année, un homme dont la vie n'avait été que bonté, délicatesse et droiture et qui fut pleuré par tous ceux qui le connurent.

D'un article ému, qu'écrivit après sa mort M. Alphonse Duvernoy, nous relèverons les lignes finales : « Pour ma part, je n'ai jamais connu d'artiste moins intéressé que Guiraud, je n'ai jamais

rencontré une nature plus loyale que la sienne. Il ne savait pas refuser un service. On abusait de lui et il ne semblait pas s'en apercevoir. A la vérité, il n'était indifférent que pour lui-même, et sa modestie seule égalait sa bonté. En perdant le « bon Guiraud », comme on l'appelait toujours, nous avons perdu le meilleur d'entre nous. Je l'aimais tendrement, et tous ceux qui l'ont approché l'aimaient comme moi. »

Ce touchant hommage rendu à la mémoire d'un ami par un confrère résume bien l'opinion de tous les musiciens.

M. Paladilhe terminait également sa notice par le paragraphe suivant :

« Il était dans la nature charmante et exquise de notre ami d'inspirer des sympathies du caractère le plus touchant et le plus rare ; et je ne puis mieux terminer cette courte notice qu'en rappelant qu'au lendemain de sa mort, une réunion de confrères et d'amis se forma spontanément pour veiller après lui sur ce qu'il a laissé de plus cher. »

Nous terminerons nous-même notre étude en souhaitant le plus vif succès, sur la scène de l'Académie nationale de musique, à cette *Brunehild* laissée inachevée par Guiraud, mais que M. Camille Saint-Saëns, dans un pieux souvenir, a reprise et entièrement mise au point (1).

---

(1) L'œuvre a été représentée à l'Opéra, sous le titre de *Frédégonde*, le 18 décembre 1895. Les trois premiers actes, esquissés par Guiraud, furent orchestrés par M. Dukas, les deux derniers par M. C. Saint-Saëns. Le succès se dessina au ballet du troisième acte.

HUGO HEERMANN

HUGO HEERMANN appartient à cette nation qui estime, à juste titre, que la musique est une langue merveilleuse et doit faire partie de l'instruction. Né à Heilbronn (Wurtemberg) le 3 mars 1844, il reçut les premières leçons de violon à l'âge de huit ans, d'un professeur de sa ville natale. Les progrès furent rapides; l'enfant montrait les plus heureuses dispositions pour l'art musical. Aussi put-il, dès la fin de sa première année d'études, se faire entendre dans un concert de bienfaisance. Il était du reste à bonne école, sa mère ayant un réel talent comme pianiste et cantatrice.

En l'année 1854, Rossini, qui prenait les eaux à Wildbad, entendit le jeune virtuose. Etonné de ses heureuses dispositions, il conseilla à sa famille de le faire admettre au Conservatoire de Bruxelles et le recommanda lui-même à Fétis. Admis dans la classe de Meerts, Heermann suivit son enseignement pendant une période de trois années et fut assez heureux pour remporter le premier prix de violon. Succès oblige. Aussi ne s'endormit-il pas sur ses lauriers; il se livra à un travail assidu

et prit les conseils des grands virtuoses de Bériot, Vieuxtemps, Joachim, Léonard.

Son séjour à Paris ne dura pas moins de trois années, pendant lesquelles il se perfectionna dans l'étude du violon et, en même temps, dans celle de la langue française.

Ce fut le succès qu'il remporta à Francfort-sur-Mein en 1865 qui décida de son avenir. Il fut immédiatement engagé comme directeur des séances de musique de chambre de la Société Museum, qui donne, tous les ans, douze grands concerts d'orchestre sous la direction de Kogel et douze séances de musique de chambre. Il y fut fort apprécié, devint bientôt premier violon solo de l'orchestre de la Société et fut nommé, dans le courant de l'année 1878, professeur de la classe supérieure de violon au Conservatoire fondé par le docteur Hoch.

Heermann s'est donc installé à Francfort, la patrie de Gœthe, dans cette cité si gaie, si riante, une des plus captivantes de l'Allemagne du Sud. Il ne s'en est absenté que pour se faire entendre soit dans certaines villes d'Allemagne, soit en Suisse, en Hollande, en Autriche, en Angleterre et même en France. C'est ainsi qu'on se rappelle l'avoir entendu souvent à Paris, notamment aux Concerts Colonne, en 1880, exécutant le beau concerto de Beethoven, au Conservatoire, le 12 août 1895, dans la même œuvre, et enfin aux Concerts Lamoureux. Le 31 janvier 1891, il jouait, au sixième concert d'abonnement de la ville de Genève, le concerto n° 22 de Viotti, la *Bourrée* de Bach, un nocturne d'Ernst et la *Fantaisie appas-*

sionata de Vieuxtemps. Il recueillit également de nombreux applaudissements au concert de la troisième journée du soixante-dixième Festival rhénan donné à Düsseldorf en 1893, etc.

Le quatuor de Hugo Heermann, si apprécié à Francfort, s'est fait connaître avantageusement à l'étranger. Il est ainsi composé : M. Hugo Heermann, premier violon; Bassermann, second violon; Koning, alto, et Hugo Becker, violoncelle. On l'a entendu à Paris, à la séance de la Nouvelle Société philharmonique, le 13 décembre 1901, où furent exécutés le quatuor en *la* mineur de J. Brahms et le quatuor en *mi* bémol majeur de Beethoven. Mme Clara Schumann, la veuve de l'illustre maître de Zwickau et célèbre interprète de ses œuvres, a souvent donné son concours aux séances du Quatuor Heermann. Brahms, Raff, Max Bruch, Sarasate ont toujours été les fidèles de Hugo Heermann; c'est à lui que Sarasate a dédié deux de ses *Danses espagnoles*.

Le jeu de Hugo Heermann est absolument classique; il est de l'école de Joachim. Puissance et beauté du son, pureté du style, grande fidélité dans l'interprétation des maîtres, voilà les qualités principales qui ont valu à ce grand violoniste une réputation justement méritée.

PIERRE DE JELYOTTE [1]

Partout se répand un raffinement d'élégance, une délicatesse de volupté, ce que le temps appelle « la quintessence de l'aimable, le coloris des charmes et des grâces, l'embellissement des fêtes et des amours ».

« *L'Art du XVIII^e siècle*
par E. et J. DE GONCOURT.

J'AIME, je vous l'ait dit; savez-vous qui? — Non en vérité; seroit-ce Maurepaire? — Non, c'est Jelyotte. — Jelyotte! Vous n'y pensez pas, ma sœur, un acteur de l'Opéra! un homme sur qui tout le monde a les yeux et qui ne peut décemment passer pour votre ami! — Doucement, s'il vous plaît; je vous ai dit que je l'aimois et vous me répondez comme si je vous demandois si je ferois bien de l'aimer. — Cela est vrai; mais vous m'avez dit en même temps que

(1) Seul, parmi les figures présentées dans le présent volume, le portrait de Jelyotte appartient au XVIII^e siècle. Sa présence ici s'explique par le fait que le nom de ce chanteur célèbre a été remis en lumière au XIX^e siècle par ses compatriotes.

vous exigiez que je vous rendisse service, et je vous déclare que je ne veux pas être la confidente de M. Jelyotte, ni servir ses amours. — Vous décidez tout cela un peu légèrement, ma très chère sœur, et je n'aimerois pas à vous entendre deux fois tenir le même langage. Il ne s'agit pas ici du nom de mon amant; c'est moi qu'il s'agit d'obliger; le voulez-vous ou non? — Quant à vous, ma sœur, je n'aurai jamais rien à vous refuser; mais il faut... — Fort bien. A présent, dites-moi, Jelyotte n'est-il pas un homme estimable? Tout le monde ne le trouve-t-il pas au-dessus de son état? — Cela est vrai, et cette phrase-là vous condamne; le monde ne vous pardonnera pas. — Eh! mon enfant, le monde est un sot, et celui qui l'écoute aux dépens de son bonheur l'est encore plus. Bref, Jelyotte arrive ce soir; il faut que vous le logiez dans la chambre bleue, à côté de la mienne. Je me plaindrai, pendant le dîner, du bruit que fait mon mari en sortant le matin pour la chasse; alors vous m'offrirez de lui donner le petit appartement qui est derrière le mien, je l'accepterai et tout ira bien. — Ah! lui dis-je, si vous n'exigez que cela de moi, à la bonne heure. — Eh! qu'avez-vous donc cru, s'il vous plaît? Vous pouviez vous en rapporter à moi, ma sœur, pour être sûre que je ne vous compromettrois pas. Si un tiers eût été témoin de notre conversation, il aurait trouvé... Ah! je n'ose vous dire, en vérité, qui de nous deux s'est le plus compromise; n'en parlons plus. »

Cette conversation entre Mme de Jully et sa belle-sœur Mme d'Epinay ne lève-t-elle pas un coin du voile sur les amours de ce XVIIIe siècle, dont

furent les très fidèles peintres Watteau, Fragonard, Boucher, Tocqué, Drouais, Lancret, Pater, Saint-Aubin, Baudouin, Cochin, Moreau-le-Jeune, Eisen et tant d'autres? Les sujets choisis par eux, le dessin et la jolie couleur de leurs toiles ont été en harmonie avec la société galante au milieu de laquelle ils vivaient.

Mme de Jully était tombée amoureuse de l'acteur de l'Opéra Jelyotte, dont les femmes raffolaient, bien qu'il ne fût ni très beau, ni très bien fait, mais qui possédait une voix admirable, pleine, veloutée, sonore, à l'éclat argentin, s'élevant facilement jusqu'aux notes les plus élevées de la haute-contre, et à tel point séduisante, que ses charmantes auditrices de l'Opéra se penchaient hors de leurs loges pour l'applaudir et lui témoigner leur satisfaction.

Jelyotte était non seulement un chanteur exquis qui, en dehors de ses créations importantes à l'Opéra, disait les plus jolies chansons, surtout celles de son pays béarnais ou de la Provence, en s'accompagnant sur la guitare, un musicien expert qui refit avec Francueil les récitatifs du *Devin du village* de Jean-Jacques et composa même une comédie-ballet, *Zelisca*, — mais encore un homme des plus aimables en société, doué d'un esprit et d'un caractère qui lui attirèrent autant d'amis que son talent lui procura d'admirateurs, très simple, modeste, de nature douce et complaisante (toutes qualités rares chez un comédien), fort bien en cour, ce qui lui permettait de rendre à ses familiers et à ses compatriotes d'importants services et faisait dire, comme nous venons de le voir, à sa

maîtresse Mme de Jully « qu'il était un homme estimable et au-dessus de son état (1) ».

Mme d'Epinay portait ce jugement sur lui : « Une chose m'étonne et je n'y comprends rien. Jelyotte, fameux chanteur de l'Opéra, s'est installé chez Mme de Jully pendant l'hiver dernier ; il a un ton, une aisance à laquelle je ne me fais point. Je sais qu'il y a nombre de bonnes maisons où il est reçu ; mais cela m'est toujours nouveau, et, quand il perd vingt louis au brelan, je suis surprise qu'on les accepte. Il est réellement d'une société fort agréable ; il cause bien, il a de grands airs sans être fat, il a un ton au-dessus de son état. Je suis persuadée qu'il le feroit oublier, s'il n'étoit forcé de l'afficher trois fois par semaine. »

C'est à la Chevrette, près de Montmorency (2), propriété de M. et Mme d'Epinay, qu'avait lieu la conversation reproduite au début de cette étude et extraite des *Mémoires* de Mme d'Epinay, qu'on ne saurait trop consulter, ainsi que, du reste, les nombreux mémoires du temps, lorsque l'on veut avoir une perception très nette de cette société mondaine à laquelle donnèrent un relief étonnant des hommes de lettres tels que Jean-Jacques Rousseau, d'Alembert, Diderot, Duclos, Grimm...

---

(1) Une ombre au tableau ! Dans ses *Confessions*, Jean-Jacques, parlant de Jelyotte, avance qu'il était mielleux et important.

(2) Nul n'ignore que c'est à un quart de lieue du château de la Chevrette, sur les confins de la forêt de Montmorency, que Mme d'Epinay fit construire l'Ermitage pour Jean-Jacques. Cette petite maison fut habitée plus tard par Grétry jusqu'à sa mort, survenue le 24 septembre 1813.

qui avaient tous des connaissances assez étendues en musique.

M. d'Epinay, fermier-général, mari volage de Mme d'Epinay, l'auteur des *Mémoires*, et M. de Francueil, qui fut l'amant de Mme d'Epinay, étaient également musiciens et amis de Jelyotte.

Duclos, familier du château de la Chevrette, y avait son franc-parler, et c'est avec sa rudesse habituelle qu'il disait à Mme d'Epinay : « Que faites-vous de Jelyotte à demeure chez vous? Défaites-vous de cela ; le rebut d'une duchesse ne peut que donner du ridicule ; je crois qu'il en veut à votre sœur. » Et cette pauvre Mme d'Epinay, qui était une sensitive, voyait cet amour se développer entre Jelyotte et sa belle-sœur, alors que l'affection de M. de Francueil pour elle semblait diminuer et lui faisait verser bien des larmes.

Mais, alors que Mme d'Epinay s'attachait vivement à ceux qu'elle aimait et ne demandait qu'à rester fidèle à M. de Francueil, bien qu'il la délaissât, Mme de Jully semble en amour désirer plus vitement que vivement (ce sont les expressions même de Mme d'Epinay). Nous pourrions ajouter que ses sentiments manquaient de profondeur.

Jelyotte se plaignait de sa coquetterie, qui le rendait d'autant plus malheureux qu'il était plus amoureux que jamais.

Et voici la nouvelle conversation qui s'engage, un beau soir de l'année 1751, entre Mme de Jully et Mme d'Epinay, après un souper auquel assistaient les sœurs de Mme de Jully, Mmes de La Corée et Dubois de Courval, cette dernière plus connue

dans les *Mémoires* de Mme d'Epinay sous le nom de Mme de Versel, puis Jelyotte et le chevalier de V... (1).

Aussitôt après le départ des invités, Mme de Jully s'adresse à sa belle-sœur :

« J'ai un service à exiger de toi. — Que voulez-vous ? — Que tu me débarrasses de Jelyotte. — Comment! — Je ne l'aime plus. — Je vous avois bien prédit que cette liaison ne pouvoit pas durer. — Oh! tes prédictions n'avoient pas le sens commun, car c'est sa faute et non la mienne. — Cela ne se peut pas, et sûrement... — Non, en vérité, je n'ai point de torts ; est-ce ma faute s'il ne me fait pas jouir de moi?—Comment?—Sans doute! il est si accoutumé à me trouver aimable et jolie, qu'il ne prend plus seulement la peine de me le dire ; vous conviendrez, j'espère, que ce n'est pas la peine d'avoir un amant. — Je devrois être faite à votre ton, ma sœur, mais il m'est pourtant toujours nouveau. Quelque plaisir qu'on ait à s'entendre louer par quelqu'un qu'on aime, il suffit que toutes ses actions nous prouvent qu'il nous préfère. — Vous n'y entendez rien, ma sœur; on ne peut s'empêcher de répéter sans cesse ce qui nous occupe tout entier. Dès l'instant qu'on n'est plus persécuté par ce besoin, on est tiède ; et la tiédeur ne me convient pas. — Si c'est là votre seul motif pour ne plus aimer Jelyotte, vous êtes injuste ; il vous aime à la folie, j'en suis sûre. —

---

(1) Probablement le chevalier de Vergennes, dont la très volage Mme de Jully, négligeant Jelyotte, s'était éprise.

Non, non, tu te trompes, il n'en est rien, et, pour t'éviter de pousser plus loin son apologie, je t'avertis que tout est dit, car j'en aime un autre. Tu vas me dire quemon goût pour Jelyotte n'a été qu'un caprice. Eh bien, je l'ai cru sincère, je me suis trompée, voilà tout. Il est certain que l'amour que je ressens actuellement a un caractère bien différent de celui que j'avois pour Jelyotte. Tous les hommes me paroissent fades, maussades ; il n'en est plus qu'un pour moi dans le monde, cela est sûr. Pour la coquetterie, tu sais que je l'abhorre. Je suis résolue de m'attacher sérieusement à celui que j'aime. »

La très complaisante Mme d'Epinay promet de catéchiser Jelyotte. Les *Mémoires* en font encore mention :

« Hier matin, j'ai vu Jelyotte, et, par tout ce qu'il me dit, je compris que Mme de Jully ne s'étoit pas conduite avec lui de manière à le détacher d'elle ; j'ai fait ce que j'ai pu pour le préparer à son malheur, mais il n'a voulu rien entendre. J'ai rendu compte dès le soir à Mme de Jully du mauvais succès de mon préambule. »

Finalement, Mme de Jully ferma sa porte au pauvre Jelyotte. Sans les *Mémoires* de Mme d'Epinay, cette aventure n'aurait certes pas été connue.

Et, pour clore ces amours de Mme de Jully et de Jelyotte, il nous plaît de faire revivre les portraits de ces deux charmantes mortes, qui portent en elles la grâce délicate des femmes du XVIIIe siècle et qui, bien qu'appartenant à une autre société,

sont bien sœurs de cette Manon naïvement rouée, aimante, fine, troublante, redoutable, vraiment femme.

Voici d'abord, d'après Mme d'Epinay, le portrait de Mme de Jully :

Elle est grande, très bien faite, plus belle que jolie; elle semble toujours occupée d'elle, de sa figure, de ce qui peut la faire valoir. Sa conversation est rarement suivie ; elle a un air froid et distrait lorsqu'elle parle. Cependant, elle écoute avec attention, et il lui échappe quelquefois des mots qui annonceraient plus d'esprit et de fermeté qu'on ne lui en suppose.

Jean-Jacques nous aidera à tracer la physionomie de madame d'Epinay. Elle était musicienne, aimable, elle avait de l'esprit, du talent. La nature lui avait donné, avec un tempérament très exigeant, des qualités excellentes pour en régler ou racheter les écarts. Dans une page de ses *Confessions*, Jean-Jacques avoue qu'au physique, madame d'Epinay était un peu sèche, fort blanche et n'avait pas de gorge. Il est même plus indiscret.

Quant à Jelyotte, nous avons dit qu'il n'était ni très beau, ni très bien fait. Nous possédons dans notre collection deux gravures le représentant, l'une de Chatelin, d'après le tableau du peintre Tocqué, l'autre d'Augustin de Saint-Aubin (1771), d'après le dessin de C. N. Cochin fils (1767). Dans la première, la figure est prise de trois quarts ; dans la seconde, elle est de profil. La dissemblance est assez grande pour qu'il soit permis de douter que l'on ait affaire au même personnage. Les deux estampes sont du reste charmantes, et elles ont

toute la grâce de ces médaillons si finement gravés par les maîtres du XVIII[e] siècle (1).

* * *

C'est à ce chanteur qualifié de « divin » au XVIII[e] siècle que la municipalité de Pau a eu l'heureuse idée d'ériger une statue, œuvre gracieuse du sculpteur Ducuing. L'inauguration a eu lieu le dimanche 17 mars au parc Beaumont, et, à cette occasion, de fort belles fêtes avaient été organisées.

Des artistes éminents de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, de la Comédie-Française et de l'Odéon, venus de Paris, prêtèrent leur concours à cette manifestation artistique.

Dans la première partie de cette étude, nous avons détaché du grand livre du XVIII[e] siècle la page galante qui touche à la vie privée de Jelyotte. Dans la seconde, nous donnons les renseignements recueillis sur ses premières années, sa carrière théâtrale, sa retraite et sa mort.

Le 13 avril 1713 (2), Pierre Jelyotte (ou de

---

(1) Un habitant de Pau, M. Joseph Lochard, posséderait une gravure ancienne d'Allais, représentant le *Devin du village*. Jelyotte y est figuré assis, ayant en face de lui quatre jeunes filles, dont l'une présente sa main au devin, qui l'examine très attentivement.

(2) Acte de naissance et de baptême de Jéliote à Lasseube : « Pierre, fils légitime de Joseph de Jéliote et de Magdelaine de Mauco, naquit le 13 avril 1713, a été baptisé le 14 du même mois et an, à la présentation de Jeanne de Casselong par moi, présens les soussignés Jéliote, prés., Descoubet, présent, de Portau. »

Jelyotte) naissait à Lasseube, gros bourg de l'ancien Béarn dépendant du diocèse d'Oloron. Il était fils de Joseph de Jelyotte, fabricant de bas, et de Madeleine de Mauco, fille d'honorables bourgeois adonnés au commerce des laines. La maison natale de Jelyotte, sorte de petite gentilhommière, existe encore aujourd'hui et porte toujours le nom de sa famille.

Dès ses plus jeunes années, le jeune Jelyotte fut enfant de chœur dans l'église de son village natal. Puis, un de ses oncles dans les ordres, attaché à la chapelle de Betharram, lieu de pèlerinage très suivi dans la région, l'emmena avec lui et le plaça dans la maîtrise de cet établissement. Il y resta environ trois ou quatre années, juste le temps nécessaire pour y apprendre les premiers éléments de la musique et pour acquérir en même temps une solide instruction littéraire. Il quitta Betharram pour se rendre à Toulouse, où il remplit une place de chantre à la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne, dont il faisait encore partie en 1731. Dans ce milieu musical, il se perfectionna dans toutes les branches de l'art, poursuivant brillamment ses études de vocalise et étudiant aussi le clavecin, la guitare, le violoncelle et même la composition.

Le prince de Carignan l'appela en 1733 à Paris, pour remplacer à l'Opéra la première haute-contre Tribou (l'Epicurien), qui, fatigué et vieilli, tenait à prendre sa retraite. Suivant l'usage, Jelyotte commença par se faire entendre aux Concerts spirituels. Engagé presque aussitôt après à l'Opéra, il y remplit les rôles de princes et de ber-

gers pendant un espace de vingt-deux ans, de 1733 à 1755. Son début date du 15 avril 1733, dans la reprise des *Fêtes grecques et romaines*, paroles de Fuselier, musique de Blamond. Ses appointements furent successivement portés de 1,200 à 3,000 livres. Il recevait en outre 2,000 livres de gratification et 300 livres de pain et de vin. Il parut, depuis son début, avec le plus vif succès dans les pièces suivantes : l'*Empire de l'amour* de Brassac (avril 1733), *Hippolyte et Aricie* de Rameau (1er octobre 1733), les *Indes orientales*, ballet héroïque de Rameau (25 avril 1735), *Castor et Pollux*, opéra de Rameau (24 août 1737), *Dardanus* de Rameau (13 novembre 1739).

En somme, Jelyotte joua les rôles les plus importants à l'Opéra pendant sa longue carrière théâtrale de 1733 à 1755. Il parut dans les opéras de Lulli repris de son temps, *Thésée*, *Atys*, *Persée*, *Armide*, etc., et créa ceux des ballets et opéras de Campra, Destouches, Rebel, Francœur, etc.

Le premier rôle d'homme du *Temple de la gloire* de Rameau lui échut. Cet opéra fut joué le 2 novembre 1745 lors des fêtes données à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'infante d'Espagne.

Le 18 octobre 1752, à Fontainebleau, sur le théâtre de la cour, Jelyotte remplissait, dans le *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, le rôle de Colin, alors que Cuvillier et Mlle de Fel jouaient ceux du Devin et de Colette. Dans ses *Confessions* (1), Jean-Jacques écrit à propos du *Devin du village* : « Je consentis que Francueil et Je-

(1) « Confessions », tome II, p. 36.

lyotte fissent un autre récitatif, mais je ne voulus pas m'en mêler ». Le Roi et Mme de Pompadour assistaient à cette représentation. Le lendemain, Jelyotte adressait à Jean-Jacques, déjà reparti, un billet dans lequel il lui racontait le succès de sa paysannerie et l'enthousiasme du souverain, « qui, toute la journée, ne cessait de chanter, avec la voix la plus fausse de son royaume : « J'ai perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur ».

Le *Petit Prophète*, imprimé en 1753, traite le ténor Jelyotte de « chanteur unique », de « cher enchanteur ».

La première représentation de *Titon et l'Aurore* de Mondonville (9 janvier 1753) fut considérée comme décisive dans la guerre des Bouffons. Jelyotte y joua avec Chassé, Mlles de Fel, Chevalier et Coupée.

Le 19 octobre 1754 fut faite sur le théâtre de la cour, à Fontainebleau, une tentative des plus curieuses. Mondonville, maître de musique de la chapelle du Roi, fut un précurseur du félibrige en donnant devant le Roi une pastorale, *Daphnis et Alcimadura*, imitée de l'opéra de Frontignan, dont il avait écrit les paroles et la musique ; mais les paroles étaient en patois languedocien. Cet essai obtint, semble-t-il, un succès complet devant ce public d'élite. Il n'en fut pas de même, lorsque, postérieurement, la pièce fut transportée à l'Opéra. Dans sa « Correspondance », Grimm fait remarquer combien le dialecte du Midi, qui se rapproche de l'italien, est plus favorable à la musique que la langue française. Il ajoute que Jelyotte, La Tour et Mlle de Fel, étant nés dans les régions méridio-

nales, étaient aptes a interpréter cette pastorale de *Daphnis et Alcimadura*, « ce qui pouvait faire croire qu'on était transporté sur les rives de la Garonne ».

Après avoir écrit des airs variés, intercalé dans divers opéras des morceaux de sa composition, composé beaucoup de chansons dont La Borde fait l'éloge, Jelyotte avait créé la comédie-ballet de *Zelisca*, sur un libretto de La Noue, qui fut représentée sur le théâtre de Versailles à l'occasion du mariage du Dauphin, père de Louis XVI, et réussit assez bien. La fable en est quelque peu naïve. Les principaux rôles de *Zelisca* furent tenus par Chassé, Jelyotte; Mlle Le Maure remplit celui de Zelisca.

Jelyotte quitta l'Opéra le 5 mars 1755 et joua dans *Castor et Pollux;* mais il continua de chanter aux spectacles de la cour jusqu'en novembre 1765. Grimm signale que Jelyotte prit congé du théâtre de la cour le 9 novembre 1765 dans un acte d'opéra intitulé *Erosine*, musique de Berton, paroles de Moncrif, de l'Académie française, lecteur de la Reine.

Le chanteur Legros consola les habitués de l'Opéra de la perte qu'ils avaient faite de Jelyotte, qui avait été également le professeur de chant des filles de Louis XV et de Mme de Pompadour.

* * *

C'est bien aux comédiens, aux chanteurs que l'on peut appliquer le *Sic transit gloria mundi.* Jelyotte se retira en 1775 dans son pays d'origine et vint habiter Estos auprès de sa nièce Mme Pierre de Mauco. A l'exception de quelques

voyages faits à Paris, que les moyens de locomotion, à cette époque, devaient rendre peu faciles et dispendieux, l'ancien chanteur adulé de l'Opéra de Paris ne quitta plus guère le lieu choisi pour sa retraite. L'oubli dut succéder peu à peu à la gloire. Il a fallu l'initiative de M. Faisans, maire de Pau, l'activité de la municipalité et des Béarnais pour faire revivre cette figure intéressante du XVIII^e^ siècle. La statue de M. Ducuing, symbole du chant, y aura apporté une large contribution.

On a dit que Jelyotte s'était éteint dans un état voisin de la misère. Cela est peu croyable ; car il possédait une certaine aisance, qui lui avait permis de procurer du bien-être à sa famille. En outre, il avait obtenu une pension annuelle de quinze cents livres, qui était un revenu assez fort pour l'époque.

Ce qui prouve la notoriété dont il jouissait dans les années de ses succès, ce sont les nombreux portraits qui furent faits de lui par des artistes de la plus haute valeur. Nous avons déjà cité les deux gravures de Chatelin, d'après le célèbre peintre Louis Tocqué, et d'Augustin de Saint-Aubin, d'après Cochin fils, puis la gravure d'Allais, le représentant dans le *Devin du village*. A l'exposition rétrospective qui eut lieu, au château de Pau, du 24 avril au 31 mai 1891, figurait un portrait de Jelyotte par Louis Tocqué, qui diffère un peu de celui dont nous possédons la gravure. Sur cette toile, le chanteur était représenté de grandeur naturelle, presque de face, en Apollon jouant de la lyre, avec perruque poudrée à queue, retenue par un nœud de velours noir, l'habit de cour en satin surchargé de dentelles et de broderies

d'or et d'argent, avec agrafes de diamants. Mme Lamothe d'Incamps, née de Moncla, aurait hérité en l'année 1837 de ce portrait, en sa qualité de cousine de la baronne Théophile de Navailles, née de Mauco.

Jelyotte figure encore, debout, chantant en s'accompagnant de la guitare, près de Mozart enfant, touchant du clavecin, dans le tableau d'Ollivier (Michel Barthélemy, 1712-1784) ayant pour titre : *Le Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces au Temple, avec toute la cour du prince de Conty (1766)*. Ce tableau fut exposé au salon de 1777.

Signalons enfin le portrait fait par Coypel et existant au Musée du Louvre.

Et ce ne sont certes pas les seules toiles ou gravures sur lesquelles est représenté notre chanteur.

Jelyotte mourut à Estos le 11 septembre 1797 (1). Il était âgé de quatre-vingt-quatre ans.

---

(1) Voici l'acte de décès, copié textuellement et sans changement d'orthographe :

« Ce jourd'huy, douze septembre 1797 (vieux style), an cinquième de la République [et le vingt-six du mois de fructidor] par devant moy Bernard Maury, agent municipal de la commune Destos, élu pour constater les actes de naiceanses, mariages et décès sont comparus en la maison commune le citoyen Jean-Pierre Mauco [assisté] de Jean Gassiou et de Pierre Bordenave de Cardesse, son domestique, tous de la même commune Destos, lesquels mont déclaré que le citoyen Pierre Juliote, natif de la commune de Lasseube, son paren, est mort *hier* au soir vers cincq heures, dans le domicile du citoyen Mauco, âgé de quatre vingts cincq ans accomplis; et pour m'assurer du dit Descès, je me suis

La maison dans laquelle il naquit existe toujours à Lasseube et se trouve située sur la route de Lacommande. Après avoir appartenu à diverses personnes, elle est aujourd'hui la propriété de M. Lapeyre, négociant à Lasseube.

Le château d'Estos, où il mourut, appelé aussi la maison Mauco, est toujours debout. Après avoir été en la possession de M. Lamothe d'Incamps, elle a été vendue, avec toutes ses dépendances, à M. Pierre Charbonnel, d'Oloron, et elle appartient aujourd'hui à ses enfants.

Dans les *Illustrations du Béarn* par Lespy, on trouve une petite pièce de vers assez naïve, célébrant les qualités de Jelyotte. Nous la reproduisons à titre de curiosité :

Tous vous savez où est la maison de Navailles,
Au village d'Estos, à quatre pas d'ici.
Il y a bien soixante ans, il y mourait un voisin,
Non pas un Empereur fameux en cent batailles,
Ni un prince affublé de crachats, de cordons,
Un Roi pourtant, alors le *Roi des chanteurs*.
Il était roi à la Cour, à la Ville, au Théâtre,
Tout Paris de sa voix était idolâtre.
C'était un roi au cœur tendre et la fleur des bergers,
Et Marmontel lui donna le surnom d'*Aimable*.

---

sur le cham transporté dans son domicille et je dressay le présent acte, en présence du citoyen Jean Pierre Mauco, de Jean Gassiou et Pierre Bordenave qui ont signé avec moy.

» Fait en la maison le dit jour, mois et an que dessus.

» (Interligné à la sixième ligne, je veux dire, assisté.) Constat les mots (le vingt six du mois de fructidor) interlignés.

» Signé : Maury, agent municipal, Mauco, Bordenave, Gassiou. »

Rousseau, tout inquiet et acariâtre qu'il était,
L'aimait par-dessus tout, et l'a beaucoup vanté.
Et Louis Quinze, enfin, ce Roi ennuyé,
Lorsque de la Pompadour il était un peu débarrassé,
Appelait à sa cour son chéri Jéliote,
Pour se faire ravigoter par quelque chansonnette,
Un couplet béarnais, quelque joli refrain,
Tel que celui de la Marion de notre Despourrins.

NAVARROT.
(Traduit par Lespy).

Notre conclusion sera brève : Gloire aux Béarnais qui ont remis en lumière la figure attachante de leur compatriote, l'aimable et éminent chanteur Jelyotte !

Mme CLOTILDE KLEEBERG

Mélancolique et rieur à la fois,
Et si joyeux, que j'ose à peine y croire
En écoutant, sur les touches d'ivoire,
Chanter vos doigts.

PAUL BOURGET.

TOUCHÉE par la baguette d'une heureuse fée, l'enfance de la charmante virtuose s'est passée dans un perpétuel enchantement. Née le 27 juin 1866 à Paris, elle révéla dès l'âge de cinq ans des dispositions telles pour l'art musical, que ses parents (1), prévoyant un brillant avenir, n'hésitèrent pas à lui donner un professeur qui l'initia aux premiers principes du piano. Lorsque Mme Emile Réty l'entendit jouer les sonates de Mozart (Clotilde Kleeberg n'avait alors que huit ans et demi), elle témoigna le désir de se charger de parfaire son éducation, disant bien haut que ce serait un véritable crime de ne pas lui faire suivre la carrière musicale. Entrée dans la classe de solfège de

(1) M. Martin Kleeberg, né à Mayence, était un musicien de goût qui, venu de bonne heure à Paris, se fit naturaliser Français et consacra sa vie aux affaires de bourse.

Mlle Donne, où une médaille lui était décernée en 1875, la jeune Clotilde était reçue l'année suivante dans la classe préparatoire de Mme Réty ; à la fin de la première année, ses travaux étaient couronnés par l'obtention d'une nouvelle médaille. Admise enfin dans la classe de Mme Massart, elle remportait, dès le début, le premier prix de piano sur vingt-sept concurrentes.

Ses premiers succès, loin de griser la jeune artiste, l'encouragèrent à compléter son bagage musical par l'étude de l'harmonie, du contre-point et de la fugue. Elle ne pouvait faire un meilleur choix qu'en prenant pour conseiller celui qui a tenu pendant si longtemps et si brillamment la classe d'harmonie au Conservatoire, M. Théodore Dubois, successeur de Gounod à l'Institut. Aussi a-t-elle conservé pour lui un véritable attachement.

N'est-ce pas Martial qui, un des premiers, professa son dédain pour les femmes savantes? Sans aspirer à faire partie de la classe des savantes de profession, des bas bleus, que Molière fustigea si gaiement, Mme Kleeberg voulut, en dehors de sa carrière d'artiste, être une femme instruite, sensée, capable de prendre part à toute conversation sérieuse. Rejetant bien loin d'elle la pensée de coiffer sa jolie tête du bonnet de docteur, elle fit ses études littéraires pendant son temps de séjour au Conservatoire et passa avec succès ses examens à l'hôtel de ville, aussi bien pour le français que pour les langues étrangères. Elle acquit ainsi des connaissances honnêtes, dont elle ne tira pas vanité, mais qui donnèrent à son éducation un

complément utile et agréable. L'histoire de la musique, que négligent malheureusement trop souvent les commençants, l'intéressa également, et elle acquit des notions exactes sur la vie des grands maîtres. Et ceci nous remémore une petite anecdote qui vaut d'être citée et peint bien l'ignorance dans laquelle sont tenus les élèves sur une partie si importante de l'instruction musicale. On demandait à une débutante de vouloir bien indiquer les principales compositions de Mendelssohn : « Quelques *Lieder* et quelques romances sans paroles », répondit-elle. C'est tout ce qu'il fut possible d'obtenir, sur l'œuvre de l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, de cette jeune fille qui, croyez-le bien, n'est pas une exception. Quant à solliciter d'elle des indications sur la vie du compositeur, il n'y fallut pas songer.

Avouons, sans crainte d'être démenti, que le jeune virtuose est lancé avant tout vers le côté *métier* ; on oublie trop de lui enseigner le côté *art*. Les cours d'histoire musicale, si intelligemment faits au Conservatoire par M. Bourgault-Ducoudray, sont plutôt suivis par les femmes du monde que par les élèves, qui en tireraient un si grand profit.

* * *

Dès sa sortie du Conservatoire, Clotilde Kleeberg, qui n'était alors âgée que de douze ans, se faisait entendre, le 22 décembre 1878, aux Concerts Pasdeloup, où elle exécutait supérieurement le *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven. Cette audition fut suivie de plusieurs autres dans les années sui-

vantes. Aux Concerts Lamoureux, au Conservatoire, la réussite ne fut pas moindre. Mais les véritables triomphes de la jeune artiste ont été remportés à l'étranger, dans la plupart des grandes villes d'Europe, à Londres, Berlin, Bruxelles, Genève, Hambourg, Vienne, Saint-Pétersbourg, Copenhague, Dresde, Leipzig, Amsterdam... Elle y exécuta successivement les grands concertos de Bach, Beethoven, Chopin, Grieg, Hiller, Mendelssohn, Mozart, Saint-Saëns, Schumann et Weber.

Après un concert à Hambourg, où elle joua le *Concerto* en *mi* bémol de Beethoven, sous la direction d'Hans de Bulow, l'éminent chef d'orchestre lui remettait sa photographie, avec cette dédicace :

A Mlle Clotilde Kleeberg, la pianiste la plus brillante par sa loyauté de musicienne, souvenir de sympathie admirative de son accompagnateur de Berlin, Hambourg et Brême. Hans de Bulow. 25 février 1888.

Dans les pays si variés où l'a entraînée son cosmopolitisme, la presse a été unanime à faire l'éloge de son talent. Elle serait longue, la liste des articles qui lui ont été consacrés ; il suffira d'en citer quelques extraits pour donner la note exacte de l'enthousiasme qu'elle a provoqué.

En janvier 1892, à Bruxelles, à la suite d'un concert au Cercle artistique, où la jeune artiste se présentait à côté de Mme Rosa Sucher, le *Guide musical* la mettait au premier rang des virtuoses actuels du clavier : « Un toucher d'une grande souplesse, d'une légèreté exquise dans le *piano*, un mécanisme d'une sûreté abolue et d'une limpi-

dité parfaite ; avec cela, une interprétation musicale faite de grâce et de distinction féminines, telles sont les qualités de cette remarquable artiste, dont le début à Bruxelles a pris les proportions d'un véritable triomphe. Mlle Kleeberg a joué de tout un peu : des pièces des grands et petits maîtres du clavier, du Beethoven, du Schumann, du Chopin, du Kirchner et du Moskowski. Et elle a réussi dans tous les genres, dans le sérieux et le profond, dans le léger et le badin, comme dans le rêveur et le lyrique. Saluons en elle une des plus parfaites et des plus charmantes prêtresses que compte l'art présent. »

Le 17 décembre de la même année, on l'entendait au quatrième concert d'abonnement des Concerts classiques de Genève, et voici l'impression du public traduite dans le *Journal de Genève* du 22 décembre 1892 : «... Les qualités de précision et de finesse qui avaient frappé dans le jeu de Mlle Kleeberg, lors de son début à Genève en 1889-1890, se sont encore développées pendant ces trois dernières années. Il y a dans les exécutions de cette artiste un soin et une netteté, une correction de mesure et une justesse d'expression qui en font des choses absolument achevées. L'interprétation du *Concerto* en *sol* de Beethoven a été tout à fait supérieure. Le nuancé des phrases, le perlé des traits — toujours précis, arrondis, mesurés, — la clarté classique du jeu, exempt d'abus de pédale, la main gauche disant nettement son mot lorsqu'elle est en cause, tout cela était la musique même, et, dans le mouvement lent du milieu, Mlle Kleeberg a donné au dialogue si caractéris-

tique du piano avec l'orchestre une poésie véritable... L'exécution d'un *Nocturne* en *si* majeur de Chopin a dévoilé la souplesse du talent de Mlle Kleeberg, qui creuse autant le style des maîtres qu'elle fouille soigneusement leurs moindres traits... Dans le *Caprice sur des airs de ballet d'Alceste* (Saint-Saëns), l'excellente artiste, par son originalité de coloris et de rythme, a pastiché Gluck et son temps non moins habilement que l'adaptateur... »

A Bordeaux, en mars 1893, son succès est aussi vif au Cercle philharmonique qu'à la salle Franklin : « Dans le *Concerto* en *sol* majeur de Beethoven, écrivait un des rédacteurs de la *Gironde*, Mlle Kleeberg a fait preuve d'une assimilation de style des plus remarquables. Le fini, la netteté, la délicatesse extrême de son jeu et sa manière ravissante de *perler* et de faire ressortir certains traits ne sauraient être trop loués, trop vantés. Elle sait tirer du piano les effets les plus variés. Dans les petites pièces de Théodore Dubois, C. Chaminade, A. Rubinstein, Moszkowski et jusque dans ce *Prélude* si ravissant de Frédéric Chopin, ajouté sur les instances vives, pressantes, réitérées d'une salle en délire, quel diamant à mille facettes! »

En décembre 1893, elle se fait entendre à la Société libre d'émulation de Liége. Les éloges ne tarissent pas sur la beauté, la variété de son jeu : « Style impeccable, adorable sonorité, goût exquis, mécanisme irréprochable, telles sont les principales qualités de Mlle Kleeberg, qualités qui cèdent encore le pas devant la couleur charmante de son jeu et la poésie qui s'en dégage ». Et *aliàs* :

« Dès le début, dans le *Concerto italien* de J.-S. Bach, elle nous donnait les meilleures garanties : technique serrée, mécanisme parfait et surtout compréhension musicale très approfondie. Les *Papillons* de Schumann nous ont subitement ouvert les trésors, les délicatesses de son toucher. Et l'excessive finesse de l'interprétation nous a fait valoir cette œuvre délicieuse sous son véritable jour, dans son enchaînement des plus pittoresques. Des *Poèmes sylvestres* de Théodore Dubois, je ne sais ce qu'il faut le plus admirer de la variété séduisante des épisodes ou du coloris très fin de l'interprétation. Je ne puis guère inventorier cette suite de morceaux, dont la variété et les oppositions ont produit une série d'effets charmants. »

Arrêtons ici la nomenclature des articles dithyrambiques qui lui ont été consacrés. Les revues et les journaux d'Allemagne, d'Autriche, de Russie, d'Angleterre, chantent les mêmes louanges.

Les maîtres contemporains qui ont été ses véritables parrains sont Rubinstein, Gounod, Brahms, Goldmark, Ambroise Thomas, Saint-Saëns, Max Bruch, Hans de Bülow, Théodore Dubois, Hans Richter. La première fois que Rubinstein l'entendit à Paris, dans une des salles d'études du Conservatoire, elle lui joua deux préludes et une fugue de Jean-Sébastien Bach. Le maître, très satisfait, se contenta de lui dire : « La première fois que je reviendrai à Paris, vous m'en jouerez quatre ». L'année suivante, en entrant dans la classe de M^me^ Massart, Rubinstein, reconnaissant

la jeune Clotilde, s'écria : « Voilà mes quatre fugues ! » — Elle lui en exécuta six.

Hans Richter, qui avait fait sa connaissance à Londres dans un salon où elle jouait la *Fantaisie chromatique* de Bach, fut émerveillé de son talent et la fit engager à la Société philharmonique de Vienne.

Et, de tous ces maîtres d'aujourd'hui qui l'ont encouragée comme des maîtres d'autrefois qu'elle vénère, elle a voulu posséder des souvenirs durables. Son album d'autographes contient les témoignages des sentiments qu'elle inspira aux premiers et les pensées littéraires ou musicales de ceux qui ne sont plus. C'est ainsi que, dans ce recueil, on trouve, en manuscrits, les *Fleurs solitaires* et la *Vallée maudite* de Robert Schumann, pièces qui lui ont été offertes par la veuve du maître, comme la première *Romance sans paroles* de F. Mendelssohn, qui lui fut donnée par la famille du grand compositeur.

* * *

Tous les dons qui constituent une virtuose et une musicienne remarquables, Mme Clotilde Kleeberg les possède : mécanisme parfait, pureté dans le style, grâce, finesse, fraîcheur dans l'expression, facilité prodigieuse dans l'exécution des traits les plus ardus, mémoire extraordinaire, verve endiablée. D'une intelligence rare, elle a surtout à son actif une qualité précieuse, celle d'interpréter chaque maître avec le style qui convient à son œuvre. Voyez-la inclinée légèrement sur le clavier avec un laisser aller charmant; elle suit la pensée

de l'auteur; elle cause pour ainsi dire avec lui. Et ce sont des nuances exquises, passant du *forte* le plus énergique au *piano* le plus discret, des sous-entendus délicieux, qui font venir en pleine lumière les compositions des maîtres.

Dans une séance donnée par elle le 19 avril à la salle Erard, nous eûmes la satisfaction de pouvoir juger la belle interprétation qu'elle sut donner des œuvres les plus variées de J.-S. Bach, Scarlatti, J. Brahms, Mendelssohn, Beethoven, Th. Dubois et Chopin. Son succès fut considérable. Le bel *Intermezzo* en *si* bémol mineur (op. 117, nº 2) de Johannès Brahms, d'un sentiment si intense, rappelant les plus belles pages du maître de Zwickau, la *Fileuse* de Mendelssohn, la superbe *Fantaisie chromatique et Fugue* de J.-S. Bach, plusieurs pages de Chopin lui valurent des applaudissements sans nombre. Mais le succès prit les proportions d'un véritable triomphe après l'exécution des *Poèmes sylvestres*, que Théodore Dubois composa spécialement pour elle et qu'on entendait alors pour la première fois. Il est vrai que jamais le maître français n'avait été peut-être mieux inspiré que dans ces tableaux champêtres portant les jolis titres : *L'Allée solitaire*, *Les Myrtilles*, *Les Bûcherons*, *Le Banc de mousse*, *La Source enchantée*, *Danse rustique*. En ces pages, il existe une émotion pénétrante comme dans les numéros 1 et 4, une puissance véritable comme dans les *Bûcherons* et une poésie ailée comme dans les numéros 2, 5 et 6. Depuis, les *Poèmes sylvestres* ont fait le tour de l'Europe avec Mme Kleeberg.

Il faut également lui avoir entendu interpréter

telles pièces de Robert Schumann, comme les *Scènes de la forêt* (*Wadscenen*) par exemple, pour être sous le charme et saisir jusque dans leurs nuances les plus délicates les beautés de ces petits tableaux parlants, dont le relief est si arrêté au milieu des vicissitudes comparables à celles du kaléidoscope. Quelle mimique gesticulante, troublante, rieuse, émue dans ces scènes spirituelles et poétiques! Dans le *Chasseur à l'affût*, accumulation de la vie sur un épisode unique, où se perçoivent les coups de feu; dans les *Fleurs solitaires*, beau *Lied* printanier, dont la mélodie se perd au loin; dans le *Riant paysage*, si gracieusement et si vivement tracé; dans l'*Oiseau prophète*, petite page exotique dans laquelle les notes jetées à la volée donnent la svelte vision de l'oiseau voletant dans les airs; dans l'*Adieu*, laissant entrevoir, avec un attendrissement dégagé de toute banalité, les regrets de la séparation, Mme Kleeberg donne une vie intense à chaque épisode, une signification à chaque note; les mains sont des plus expressives. Penchée sur le clavier, elle semble respirer le doux parfum des mélodies qui naissent sous ses doigts de fée.

Officier d'académie depuis l'année 1894, la vaillante artiste ne se repose pas sur ses lauriers.

* * *

Nous traçons ces lignes dans ce coin poétique des Vosges, aux bords tranquilles du lac de Gérardmer, près desquels celle dont nous évoquons la gracieuse silhouette vient, chaque année, se reposer des fatigues de la vie de virtuose. Dans

ce milieu alpestre, « les yeux et l'âme font la conversation avec les choses naturelles (1) ». On oublie le reste du monde pour causer avec les vastes forêts, les jolis et frais ruisseaux qui murmurent leurs gaies chansons, les oiseaux dont le ramage est un langage pour celui qui sait l'apprécier, avec tout ce petit monde d'insectes ailés, dont le bourdonnement, sur le midi, forme une pédale continue sur laquelle s'enlèvent en fusées les gazouillements des fauvettes et des pinsons, avec les beaux et majestueux sapins, dont les hautes cimes agitées par le vent vous envoient l'écho de la vague murmurante. Pays des lacs de Gérardmer, Longemer, Retournemer, avec vos verts miroirs où se reflètent les versants boisés de vos forêts, vous êtes l'Engadine des Vosges !

Quelle communion avec la nature, quel recueillement dans ces bois séculaires, lorsque la brise cesse ! Une douce et affectueuse quiétude se dégage du silence qui règne en maître et répand autour de lui un apaisement. Où trouver mieux que dans cette région des lacs vosgiens un milieu champêtre capable de détendre les nerfs de l'artiste, du travailleur (2)?

Certes, le lieu est devenu un peu trop à la mode et, tous les ans, de nombreux touristes s'abattent comme des criquets sur ces belles contrées. Mais il est encore permis de s'isoler.

---

(1) H. Taine. *Notes sur l'Angleterre.*

(2) Un vieux dicton, en patois vosgien, célèbre ainsi les charmes de Gérardmer : « *Sé ce n'tet d'Girômoué et co in peu Nancy, quó ce que c'serot det Lorraine !*

Clotilde Kleeberg a épousé l'éminent sculpteur Samuel, l'auteur du très caractéristique monument élevé dans un square de Bruxelles à Till Eulenspiegel, personnification de l'humour populaire dans les Flandres.

* * *

Dans ses grands yeux se lisent tout à la fois la mélancolie et la malice; sur ses lèvres voltigent souvent les petits rires moqueurs. C'est qu'en elle se fondent deux races. Fille de parents des bords du Rhin, elle a vu le jour sur les rives de la Seine. Par le caractère, par les préférences artistiques, elle a conservé les tendances allemandes. Disciple avant tout de Bach, Beethoven et Schumann, elle l'est également d'Hegel par son amour de la nature livrée à elle-même. Par l'éducation, elle a emprunté au génie français sa clarté, sa souplesse; toute la *technique* de son jeu dérive bien de l'école de notre Conservatoire. Malicieuse, avons-nous dit? Ecoutez-là se livrer à des imitations absolument comiques en langues les plus variées, et vous serez édifiés sur la flexibilité de cette nature, qui peut passer des gaietés de la chanson drolatique aux sublimités de l'art. Aussi terminerons-nous cette biographie par l'aphorisme si rempli de vérité de Paul-Louis Courier : « Il n'y a de bonnes gens que ceux qui rient! »

LÉONARD (HUBERT)

La petite maison, presque enfouie sous le feuillage des grands arbres, se trouve à quelques pas de la forêt de Saint-Germain, avenue de Poissy, à Maisons-Laffitte. Nous poussons la porte à claire-voie servant de clôture au jardinet précédant la modeste villa; quelques larges feuilles aux teintes dorées par l'automne tombent autour de nous, le sable crie sous nos pas. Au haut du perron apparaît une figure encadrée de beaux cheveux blancs, que l'on dirait détachée d'une toile du XVIII^e^ siècle : un portrait de marquise avec un bon regard franc et joyeux, dont les ans n'ont pas éteint l'acuité. Telle est la silhouette aimable de M^me^ Léonard, la veuve du regretté et célèbre violoniste, qui fut elle-même une cantatrice de talent et se fit apprécier dans les grands concerts sous son nom de famille, Antonia Sitches (1) de Mendi. Ce petit coin est pour elle, après les nombreuses tournées et les triomphes d'antan, le domaine du repos et de la tranquillité, auquel nous

(1) C'est par erreur que la plupart des biographes ont écrit Sitcher au lieu de Sitches.

aspirons presque tous sur le tard de la vie, lorsque l'irrésistible envie nous prend de fuir la vaine et amoindrissante activité des grandes villes. Une amie commune, à qui nous avions exprimé le désir de faire revivre le profil si noble de Léonard, avait ménagé l'entrevue.

Aussitôt que nous avons pénétré dans la petite demeure (*parva domus, magna quies*), nous nous sommes mis en contact avec des souvenirs de la grande famille des Garcia, à laquelle Mme Léonard est apparentée. Elle est, en effet, la propre nièce de Mme Garcia, née Sitches de Mendi, femme du célèbre ténor et mère de Manuel Garcia, qui fut professeur au Conservatoire de Paris, de la Malibran et de Mme Pauline Viardot. Voici les effigies très caractéristiques, reproduites photographiquement, du ténor Garcia et de sa femme, puis celle de la charmante Malibran en costume de Desdémone, d'après le portrait esquissé par Bouchot. Ces yeux de gazelle, cet oval pur et gracieux, ces longs cheveux flottants évoquent le souvenir des belles stances d'Alfred de Musset :

. . . . . .

Ce qu'il nous faut pleurer sur ta tombe hâtive,
Ce n'est pas l'art divin, ni ses savants secrets;
Quelqu'autre étudiera cet art que tu créais;
C'est ton âme, Ninette, et ta grandeur naïve,
C'est cette voix du cœur qui seule au cœur arrive,
Que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais.

La mémoire de Mme Léonard est des meilleures. Aussi, sur toutes ces familles Garcia et Viardot, aurions-nous pu récolter nombre de souvenirs

intéressants. Mais le but de notre pèlerinage à la gentille villa de Maisons-Laffite était de recueillir sur le regretté Léonard des renseignements qui nous permissent de retracer rapidement sa vie. Les voici tels qu'ils nous furent livrés par sa très affable veuve. Nous ne sommes ici que son secrétaire, et nous devrions écrire, à la fin de cette biographie : « Pour copie conforme ».

Hubert Léonard, né à Bellaire, près Liége (Belgique), le 7 avril 1819, était fils d'un brave paysan, qui, à son métier de cordonnier, joignait les professions de ménétrier d'abord, puis d'organiste à l'église de Bellaire. La mère avait fort à faire en s'occupant du ménage; elle n'avait pas moins de onze enfants. Un seul, parmi eux, fut un véritable artiste, Hubert Léonard. Dès l'âge de huit ans, son père commença à lui donner des leçons de violon; mais, s'apercevant bientôt que ses conseils n'étaient plus suffisants, il le confia à un excellent artiste de Liége, Auguste Rouma, attaché à l'orchestre du Grand-Théâtre. De Bellaire à Liége, il n'y avait pas moins de trois lieues, que le père entreprenait à pied, trois fois par semaine, pour y conduire son enfant; souvent, il le portait dans ses bras, afin de lui épargner la fatigue; car la route était longue à l'aller et au retour. Ce petit épisode nous remet en mémoire les jeunes années de Théodore Dubois, qui, pédestrement, se rendait de Rosnay, son pays natal, à Reims, pour y recevoir des leçons d'harmonie de M. Louis Fanart, ancien élève de Lesueur. Mais l'enfant grandissait; il avait neuf ans. On devait éviter la lassitude du voyage, une grande perte de

temps. Le père se décida à le placer en pension chez un cousin, boulanger à Liége. Celui-ci le prit moyennant le prix modique de 25 centimes par jour ; il se rattrapait en lui faisant porter, dès l'aube, le pain à ses clients. C'était un esclavage qu'il subissait avec peine, mais il savait que c'était le seul moyen de rester à Liége pour faire ses études primaires à l'Athénée et, surtout, pour continuer à prendre les leçons fructueuses de Rouma. Ce fut au Grand-Théâtre de Liége, où M. Duvinage, le beau-père de Théodore Dubois, conduisait l'orchestre, que le jeune Hubert donna son premier concert. M. Duvinage l'avait pris en affection et ne l'appelait jamais que son fils. Le succès obtenu dans ce premier concert et les suivants mirent son nom en vedette. Aussi ne se souciait-il plus de porter les petits pains à la pratique !

Une occasion favorable se présenta pour lui de quitter Liége et de s'engager dans une meilleure voie pour son avenir. Les familles Orban et Francotte l'adressèrent, en l'appuyant très particulièrement, à un M. Osmonde, qui habitait Paris et était l'ami d'Habeneck. Le célèbre professeur du Conservatoire, qui avait contribué à la formation définitive de la Société des Concerts en 1828, l'admit dans sa classe le 7 juillet 1836, aussitôt après lui avoir entendu exécuter sa *Grande Polonaise* pour violon et orchestre. Comme il fallait vivre, Léonard entra d'abord à l'orchestre des Variétés, passa de là à l'Opéra-Comique et enfin fut reçu à l'Académie royale de musique avec la protection d'Habeneck, qui avait été frappé de

l'habileté avec laquelle son jeune élève déchiffrait. Les appointements étaient maigres — neuf cents francs par an! — mais c'était le pied à l'étrier. Léonard arriva à l'Opéra à l'époque où brillaient Falcon, Damoreau, Dorus, Nourrit, Levasseur et, plus tard, Duprez. Il dut quitter le Conservatoire en juin 1839, sans y avoir remporté les succès qui auraient pu faire présager son talent futur. A quelle disposition d'esprit faut-il attribuer l'indifférence avec laquelle un artiste, qui devait prendre plus tard une des premières places parmi les virtuoses de son temps, suivit les cours d'une école qui est la première étape de la route menant à la victoire? Peut-être à l'indépendance de son caractère, qui le portait à suivre inexactement les classes. Le plus souvent, au lieu de prendre le chemin du Conservatoire, il battait les buissons et allait sur les quais fourrager les boîtes des libraires étalagistes.

Un jour, il trouva mieux que l'Opéra et fut engagé par le directeur des Concerts de la rue Vivienne comme violon-solo aux appointements fixes de trois mille francs, — une petite fortune! Dans ces concerts fut exécuté par lui le beau *Concerto* de Beethoven, qu'on entendait pour la première fois, croyons-nous, à Paris.

Son séjour sur les rives de la Seine se prolongea jusqu'en l'année 1844. Il passait son temps à donner des leçons et à exécuter des œuvres de musique de chambre avec divers artistes, notamment avec Onslow, qui lui dédia un de ses quatuors. Le violoniste Artot, âgé seulement de quelques années de plus que Léonard, brillait

alors dans tout son éclat (1). Après l'avoir entendu jouer dans un grand concert, le jeune enthousiaste s'écria : « Moi aussi, je me produirai en public en France et à l'étranger ! » Il partit, en effet, en cette année 1844 pour se rendre à Liége d'abord, puis à Leipzig, où il exécuta au Théâtre des *Variations* de sa composition sur un thème d'Haydn. Si l'on consulte les journaux de l'époque, on apprend quelles étaient les qualités mises à l'actif de Léonard : une grande ampleur de son, le brillant du staccato, la distinction du style. Peu de temps après, on le présenta à Félix Mendelssohn, qui l'accueillit avec une rare bienveillance. Mais ce fut surtout à Soden, petite ville de bains située sur les contreforts des belles montagnes du Taunus, près de Francfort, que sa liaison avec Mendelssohn s'accentua et se changea bientôt en véritable amitié. L'auteur du *Songe d'une nuit d'été* lui fit travailler la composition, et, comme repos, les deux amis faisaient d'interminables parties d'échecs. A Francfort, Léonard joua le beau *Concerto* de violon de Mendelssohn ; le maître lui remit, comme marque de son contentement, un des premiers exemplaires imprimés, avec dédicace, que possède aujourd'hui M. Gustave Fridrich.

Infatigablement, le virtuose poursuit ses pérégrinations artistiques, qui lui rapportent belle renommée. De Bonn, où il assista aux fêtes musi-

---

(1) Artot (Alexandre-Joseph Montagney), né à Bruxelles le 25 janvier 1815, mourut, ayant atteint sa trentième année, le 20 juillet 1845, à Ville-d'Avray, près Paris. Artot était le grand-père de la célèbre cantatrice Mme Artot de Padilla.

cales données les 10, 11 et 12 août 1845 à l'occasion de l'inauguration de la lourde statue du grand Beethoven, près la Cathédrale, il revient à Leipzig, où furent exécutés par lui, le 11 décembre 1845, au neuvième concert du Gewandhaus, son *Premier Concerto* et une *Fantaisie* qui lui valurent de nombreux applaudissements. Le 27 janvier 1846, on le trouve à Dresde, puis, le 21 février, à Berlin, où il se fait entendre dans un concert donné au Théâtre royal. La *Gazette de musique* de Leipzig enregistre la vive impression que son talent produisit en la capitale de la Prusse. Après plusieurs séances données en Suède et en Norvège, il revint par Hambourg; puis, l'année suivante (1847), il entreprit un voyage à Vienne, voyage malencontreux en ce sens que la révolution qui y éclata força la plupart des artistes à quitter la capitale de l'Autriche.

Appelé à Bruxelles dans le cours de l'année 1847 par les sociétés philharmoniques, il y exécute son *Second Concerto*. Il se lie avec Fétis, directeur du Conservatoire, avec la famille Kufferath et Charles-Auguste de Bériot. Dans les salons de ce dernier lui fut présentée celle qui allait bientôt devenir sa femme, la cantatrice Antonia Sitches de Mendi, qui chantait alors avec le plus vif succès au Théâtre italien et dans les grands concerts de Bruxelles. Le mariage eut lieu à Saint-Josse-ten-Noode le 6 août 1849 et non en 1851, comme l'indiquent les premiers biographes de Léonard. Cette union avec une femme bonne et charmante, en même temps qu'artiste éminente, devait être des plus heureuses.

De retour en Belgique au mois de juin 1851,

après plusieurs concerts fructueux organisés avec sa femme à Stockholm, il donne sa démission de professeur de la classe préparatoire de violon au Conservatoire de Bruxelles, pour étendre sensiblement ses tournées artistiques. La vie sédentaire lui pèse ; les voyages, au contraire, l'attirent. Pendant le séjour qu'entreprennent M. et Mme Léonard à Paris en février et mars 1852, ils donnent deux grands concerts à la salle Herz. Voici en quels termes un des rédacteurs de la *Revue et Gazette musicale* appréciait le talent du grand violoniste : « M. Léonard inspire la sécurité à ses auditeurs par la justesse imperturbable de son intonation, la première et la plus précieuse des qualités du violoniste. Virtuose de premier ordre, il compose bien pour son instrument et continue l'école de Vieuxtemps. C'est la même chaleur continue, puissante et communicative, même absence aussi, il faut le dire, de ce caprice, de cette fougue, de cette pointe d'originalité, qui mettent hors de pair les talents exceptionnels tels que Paganini et même Servais, malgré sa grosse nature flamande. » A un concert donné également en mars 1852 par l'Association des Artistes musiciens et auquel le ménage Léonard prête gracieusement son concours, on constate que le *Troisième Concerto* en *la* du virtuose belge est une œuvre neuve, originale, se distinguant par l'élégance des mélodies, l'ingéniosité de l'harmonie, par la richesse et l'éclat de l'instrumentation. Le talent de Mme Léonard est aussi très goûté dans les airs des deux *Nina* de Dalayrac et de Paesiello.

Lorsqu'il se fait entendre à Bordeaux en

mai 1852, les critiques déclarent bien haut que sa place est à côté des Rode, des Baillot, des Kreutzer, dont il rappelle les merveilleuses qualités, et, comme marque de haute sympathie, la société Sainte-Cécile de Bordeaux lui adresse une superbe médaille d'or avec cette inscription : « A Léonard, la société Sainte-Cécile reconnaissante », et sur le revers : « Festival du 3 mai 1852 ».

Les voyages artistiques de M. et Mme Léonard sont tellement nombreux, qu'il est impossible et qu'il serait même fastidieux de les signaler tous. Nous n'indiquerons que ceux qui donnèrent lieu à des anecdotes ou à des critiques intéressantes. C'est ainsi qu'au mois de novembre 1852, époque à laquelle Léonard était de passage à Berlin pour se rendre à Saint-Pétersbourg, un célèbre médecin de Pesth, le docteur Baptiste de Hunyadi, qui habitait à l'hôtel une chambre voisine de la sienne, fut si émerveillé en entendant le jeu magistral de l'artiste, qu'il se fit présenter à lui et lui offrit un superbe Stradivarius en échange de celui qui était en sa possession et qui était bien inférieur.

Après plusieurs séances données à Dantzig, Riga, Moscou, il faut signaler l'étape glorieuse de Saint-Pétersbourg, où Léonard prêta son concours à un concert donné par la grande cantatrice Pauline Viardot, la sœur de la Malibran. Une correspondance, signée B. Damcke, présente les observations suivantes : « L'admirable violoniste belge est un des rares artistes faits pour plaire aux connaisseurs aussi bien qu'à la foule. Ses tendances restent toujours nobles et artistiques ; mais

il ne les pousse pas jusqu'aux doctrines savantes et scolastiques. Par la noblesse du son et la constante pureté du style, Léonard tient à Vieuxtemps, tandis que, par l'élégance des traits et par la grâce de la diction, il rappelle de Bériot. »

* * *

Précisément à cette époque, l'élégant violoniste, le distingué pédagogue, dont la santé avait commencé à péricliter depuis la mort de sa femme, Charles de Bériot, perdait insensiblement la vue. Cette grave infirmité l'obligea à se démettre en l'année 1853 de ses fonctions de professeur au Conservatoire de Bruxelles. Fétis, qui appréciait le talent de Léonard, lui écrivit aussitôt en Russie pour lui offrir la succession de Charles de Bériot. La proposition fut agréée. C'est ainsi que Léonard se fixa définitivement à Bruxelles, qu'il ne quitta qu'en l'année 1866 pour venir habiter Paris.

En cette période de 1853 à 1866, des voyages nombreux sont encore à signaler. Ses fonctions de professeur au Conservatoire ne l'empêchent nullement d'aller cueillir des lauriers à l'étranger. Dans les années 1854 et 1855, ce sont des tournées en Belgique et dans le nord de la France qui mettent encore davantage les noms de M. et Mme Léonard en vedette. Une distinction toute particulière vient récompenser les travaux de Léonard en tant que professeur et virtuose : Sa Majesté le roi des Belges lui confère la décoration de l'ordre de Léopold (février 1856). Une suite de séances données en Hollande dans le cours du mois de mars de la même année, notamment à La Haye, au

concert de la Diligentia, amène un des critiques de cette ville à exprimer en ces termes son avis sur le talent du violoniste : « Organisation artistique par excellence, qui allie la fermeté à la grâce, la vigueur à la plus suave délicatesse, un sentiment exquis à une grande force d'expression et qui toujours se contient dans les limites du beau et du vrai, au delà desquelles commencent les tours de force, mais où finit l'art ».

Une grave maladie oblige Léonard, en l'année 1857, à se rendre aux eaux de Kreutznach, où il est retenu tout l'été. Il n'est même pas encore complètement rétabli au début de l'année 1858, puisque Mme Léonard se fait entendre seule à la Société philharmonique de Bruxelles ; on loue la pureté de sa méthode et l'élégance de son style. Ce ne fut qu'en avril 1858 qu'il parut à Mons pour la première fois depuis son retour à la santé et, au mois de mai suivant, à Bordeaux. Neuf concerts, donnés à Copenhague, Stockholm et Christiania, dans lesquels les deux grands artistes sont fêtés, constituent le bilan artistique de l'année 1859. Il ne faut cependant pas oublier de signaler, au mois de novembre de la même année, l'apparition d'un ouvrage scolastique pour le violon, qui renferme des ressources nouvelles pour le doigté.

En dehors des concerts donnés en 1860 dans le Nederland, — à Caen, où M. et Mme Léonard reçoivent de la Société philharmonique du Calvados les diplômes d'associés, — en 1861 à Mons, à Douai, — en 1862 au Théâtre des Arts à Rouen, où Léonard joue sa *Symphonie militaire*, — puis à

Reims, où les deux grands artistes sont acclamés, nous ne voyons à relater, dans l'année 1863, que la lettre adressée par Léonard au directeur du *Guide musical* de Bruxelles le 23 octobre 1863. Cette lettre touchant à l'un des points les plus intéressants de la carrière du virtuose-compositeur, il nous a paru utile de la reproduire *in extenso,* afin de pouvoir faire connaître notre sentiment sur les idées exprimées par celui qui l'écrivit :

Mon cher Schott,

Je lis dans une correspondance du *Guide musical* du 22 octobre courant que, dans le compte rendu d'un concert donné au Palais de Cristal, les journaux ont *vivement critiqué* Vieuxtemps pour n'avoir fait entendre que des morceaux de sa composition. Permettez-moi d'exprimer mon étonnement au sujet de l'idée qui a dû inspirer les observations des journalistes anglais en question et dont le public, en général, ne me semble que trop imbu déjà. Pourquoi reprocher à Vieuxtemps de jouer ses œuvres? Son talent de composition pour le violon est assez bien établi pour que tout le public se puisse féliciter d'avoir à juger une des productions nouvelles de notre célèbre compatriote. Vieuxtemps ne s'en tient pas exclusivement à ses compositions; tout le monde sait qu'il a fait entendre souvent les concertos de Beethoven, de Mendelssohn, de Viotti, les sonates de Bach et de Tartini. Il serait temps, à la vérité, qu'on se décidât à *distinguer* entre un *virtuose* qui ne vit que sur la musique des autres et *l'artiste véritable* qui produit lui-même. Le premier violoniste venu, qui exécute *passablement* les concertos de Beethoven et de Mendelssohn ou quelques sonates de Bach, est immédiatement classé à côté des maîtres du violon.

Vous avez entendu, cette année, au concours du Conservatoire, le jeune Hermann Sternberg jouer le *Concerto* de Mendelssohn d'une manière remarquable; est-il un maître pour cela? Non, c'est un enfant, mais un enfant qui, un jour, je l'espère, deviendra un artiste, si on ne le gâte pas par des éloges anticipés. Mais, avant d'avoir approfondi le caractère et le génie des grands maîtres et d'interpréter leurs œuvres avec la science du style et le tact des nuances qu'elles exigent, avant de savoir composer *le plus petit concerto avec orchestre*, que d'années d'études encore !....

Franchement, si Joachim, David ou Alard venaient à Bruxelles, je voudrais entendre leurs concertos et non ceux de Beethoven et de Mendelssohn, que tous nous avons entendus cent fois. Je sais bien qu'il y a beaucoup de virtuoses qui ne demandent qu'à passer pour de grands artistes, et, à l'aide des tendances du public et de la critique, que je viens de signaler, ils y réussissent aisément en se hissant sur les piédestaux de Beethoven, de Mendelssohn et de Bach. Quand on leur demande pourquoi ils ne composent pas eux-mêmes des concertos, ils répondent : « *A quoi bon? nous ne ferons jamais aussi bien que Beethoven et Mendelssohn.* » Nous connaissons cette réponse depuis longtemps : le renard de La Fontaine n'en a pas gardé le brevet.

Si Viotti, Rode et Spohr avaient dit : « *Nous ne ferons jamais aussi bien que Corelli et Tartini* », ils ne nous auraient pas donné leurs concertos. Certes, il n'y pas de comparaison à faire entre Corelli et Tartini d'un côté, et Beethoven et Mendelssohn de l'autre, mais, malgré la beauté des deux concertos de ces grands maîtres, je ne repousse pas non plus et je désire aussi entendre les concertos de Bériot, Vieuxtemps, Alard, David, Joachim, Wieniawski et Ernst, surtout exécutés par eux-mêmes.

Les *virtuoses* qui, crainte de porter ombrage aux concertos de Beethoven et de Mendelssohn, gardent leurs plumes dans le fourreau d'une pure et modeste virginité, ceux-là ont dû être heureux et fiers de lire dans vos colonnes

l'extrait des journaux anglais qui vous a valu cette tartine !

Agréez, mon cher Schott, etc... H. Léonard.

Nous regrettons de ne point partager l'opinion de Léonard. La plupart des virtuoses qui ont des aptitudes pour la composition écrivent des œuvres quelquefois intéressantes et pratiques pour leurs instruments, mais le plus souvent déplorables ou nulles au point de vue musical. Nous préférons entendre nombre de fois les beaux concertos écrits par des maîtres tels que Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns, Brahms et d'autres, que d'être forcé de subir l'audition d'œuvres se recommandant seulement par leur côté scolastique, mais ne possédant ni élévation, ni maîtrise. Les virtuoses-compositeurs, recueillant ovations et encouragements après l'exécution parfaite et prestigieuse de leurs élucubrations, ne veulent pas comprendre que les applaudissements ne visent que l'interprète; ils perdent toute notion de la valeur de leurs œuvres, se croient les égaux des plus grands compositeurs et ont des tendances à ne plus faire entendre en public que les pages émanées de leur plume. Quel supplice alors pour l'auditeur réellement musicien, qui n'attache aucun prix aux acrobaties sur la quatrième corde ou aux harmoniques sur la chanterelle ! Prenons comme exemple, si vous le voulez bien, Delphin Alard, que cite précisément Léonard, qui fut un excellent professeur au Conservatoire de Paris et dont le jeu avait un charme si particulier. Pensez-vous que ses compositions

sur *Anna Bolena*, *Linda di Chamouny*, *Norma*, la *Favorite*, ses fantaisies, tarentelles, villanelles, ses concertos, son quatuor pour cordes aient une valeur qui s'impose? Qui connaît aujourd'hui les compositions d'Alard, sinon les élèves qui travaillent ses études ou son *Ecole du violon?* Avouons donc qu'Alard, comme tant d'autres virtuoses, n'a produit que *des pages pour son instrument*, qui, sans nul doute, sont étudiées avec fruit par ceux qui pratiquent le violon, mais qui ne sauraient figurer sur le programme d'un concert. D'autres exemples beaucoup plus récents pourraient être cités, mais il faut éviter les personnalités. Ce que l'on pourrait recommander aux grands virtuoses, c'est de ne point s'en tenir à l'exécution en public de concertos de longues dimensions, écrits par les maîtres et trop entendus. Il leur serait facile de choisir, parmi les œuvres de ces derniers, des pages de proportions plus modestes, absolument musicales et ravissantes. Nous connaissons nombre de dilettanti qui les préféreraient aux premiers. La monotonie, que signalait Léonard dans sa lettre du 23 octobre 1863, serait ainsi écartée.

A partir de l'année 1864, on commence à lire dans les revues du temps que Léonard organise des séances de musique de chambre. C'est ainsi qu'en mai 1864, il exécute avec d'excellents partenaires, à la Société de la Grande Harmonie à Anvers, le *Dixième Quatuor à cordes* de Beethoven et le *Trio* en *si* bémol pour piano, violon et violoncelle du même maître. On entre dans la période où le public, devenu plus musicien, réclame de la part

des artistes des œuvres sérieuses, à la place de fantaisies plus ou moins brillantes, d'arrangements plus ou moins réussis sur les opéras en vogue. Le 7 juillet de la même année, M. et Mme Léonard se faisaient entendre pour la première fois à Bade, avec le concours de Mme Viardot, qui chanta superbement le *Roi des Aulnes* de Schubert et un *Lied* de Schumann.

Dans le cours du mois de mars 1866, Mme la comtesse de Liedekerke-Beaufort, en son hôtel des Champs-Elysées à Paris, présente son compatriote Léonard à l'élite de la société parisienne. L'exécution des deux merveilleuses sonates pour piano et violon de Robert Schumann par le grand violoniste et Mme la comtesse de Mercy-Argenteau (1), née princesse de Chimay, soulève une véritable tempête de bravos. Le lendemain même, il joue, chez cette dernière, la *Berceuse* de Reber devant un unique auditeur, Lamartine, qui lui fit redire cette gentille page du maître français. Le goût s'épure, et l'on constate avec joie, sur les programmes des concerts intimes ou publics, l'apparition des grands œuvres de musique de chambre écrites par les maîtres. Les succès remportés par Léonard dans ce monde des arts devaient l'inciter bientôt à quitter Bruxelles pour venir se fixer à Paris. Déjà, en avril 1866, à l'occasion d'un concert de charité donné à Bruxelles, dans lequel Léonard exécutait plusieurs morceaux de sa com-

(1) Mme la comtesse de Mercy-Argenteau est l'auteur d'une *Esquisse critique* sur le compositeur russe César Cui. (Librairie Fischbacher, Paris, 1888.)

position, on faisait allusion à son changement de résidence. Cependant, au cours du mois de septembre suivant, les journaux annonçaient que Servais et Léonard, dont la démission de professeurs au Conservatoire de Bruxelles avait produit une grande sensation, venaient de la retirer sur les instances du ministre de l'intérieur de Belgique, qui, pour arriver à ce résultat, avait cru devoir imposer un sacrifice au budget. Mais ce n'était qu'une fausse espérance ; dans les premiers jours de novembre 1866, Léonard donnait, en effet, sa démission et quittait Bruxelles pour aller s'établir définitivement à Paris, où l'attiraient tant de sympathies pour lui et sa femme.

La mort de son ami Servais, l'éminent violoncelliste, survenue le 26 novembre 1866, l'avait fort affligé ; puis les conditions de la vie d'artiste à Bruxelles n'étaient pas brillantes par suite du surenchérissement des objets de première consommation et de la modicité du prix des leçons. D'autre part, les relations qu'il avait par sa femme avec Mme Viardot entraient pour beaucoup dans la détermination qu'il avait prise de s'expatrier pour aller habiter la capitale des arts. Toutefois, ce ne fut pas sans un serrement de cœur qu'il abandonna Bruxelles, où il avait conquis de grandes affections. Il s'était lié tout particulièrement avec la famille Kufferath, dont le chef Ferdinand, professeur de contre-point et de fugue au Conservatoire, avait composé des œuvres estimables dans le style classique et avait été à Bruxelles l'initiateur de la musique de chambre. Il ne se passait pas de semaines sans que, dans ses salons, on ne se réunit

pour exécuter les œuvres des maîtres. Léonard tenait la partie de premier violon, Ferdinand Kufferath celles de second violon ou d'alto. Servais y apparaissait de temps à autre ; mais ce n'était point un passionné de la musique de chambre, et il disait souvent : « Je n'aime pas la musique dans laquelle je ne puis prendre hautement la parole ». Il était surtout un soliste. Mme Léonard se souvient encore avec émotion des heures charmantes passées en la compagnie des membres de cette famille, qui, tous musiciens, rappelaient un peu la dynastie des Bach; elle fut la marraine de l'une des filles de Ferdinand et elle avait un penchant pour l'un des fils, Maurice, l'un des critiques les plus remarquables dans l'art musical, surtout en ce qui touche à l'œuvre de Richard Wagner, qui dirige avec une si grande compétence le *Guide musical*, devenu, selon l'expression de Hugo Riemann : « le meilleur organe musical progressiste rédigé en langue française (1) » et qui est aujourd'hui l'un des directeurs du théâtre royal de la Monnaie.

Au moment même du départ du maître pour Paris, ses élèves tant anciens que nouveaux organisèrent une manifestation des plus flatteuses à son égard. Ils lui offrirent une superbe couronne en or portant cette inscription : « Les élèves du Conservatoire de Bruxelles à leur célèbre et regretté maître Léonard ». Son professorat avait duré dix-sept années.

---

(1) *Dictionnaire de musique* de Hugo Riemann. Traduction française de Georges Humbert, avec augmentations. (Page 431.) Perrin et Cie, éditeurs, Paris, 36, quai des Grands-Augustins.

Dès leur arrivée à Paris, en décembre 1866, M. et Mme Léonard se font entendre au Cercle de la librairie, imprimerie et du commerce de musique. Mais ce ne fut réellement que le 19 mars 1867 qu'eut lieu leur début, un début sensationnel, dans un grand concert à orchestre à la salle Herz, avec le concours de Pasdeloup et de son orchestre. Les plus marquantes personnalités artistiques avaient tenu à assister à cette séance, et, au premier rang, on remarquait Berlioz, Gounod, Stéphen Heller, Léon Kreutzer, Damcke, Massart, Seligmann. La *Revue et Gazette musicale de Paris* consacra, en première page, un article des plus élogieux à Léonard et à sa femme, qui recueillirent de nombreuses marques de sympathie après l'interprétation de chaque morceau.

A la fête de Sainte-Cécile, le 22 novembre 1867, l'orchestre Pasdeloup exécutait à l'église Saint-Eustache la superbe *Messe* en *ré* de Beethoven, et Léonard s'était chargé du solo du *Benedictus*, qui jette de si ravissantes broderies sur l'ensemble vocal et orchestral.

Une occasion de se présenter plus efficacement devant le grand public parisien lui fut offerte par Pasdeloup. Au deuxième Concert populaire du 5 janvier 1868, l'exécution magistrale de son *Quatrième Concerto* le fit acclamer par les auditeurs réunis ce jour-là au Cirque Napoléon. Il sera peut-être intéressant de relater quelles étaient les œuvres inscrites au programme de ce concert populaire de musique classique : *Ouverture de Fidelio* en *mi* majeur, Beethoven ; *Symphonie* en *mi* bémol, nº 53, Haydn; *Adagio*, Gounod ; *Concerto*

pour violon, Léonard; *Ouverture de la Mer calme*, première audition, Mendelssohn; *Invitation à la valse* (orchestrée par Berlioz), Weber.

* * *

Pendant les années cruelles 1870 et 1871, la musique abdique forcément. La guerre néfaste aux peuples, aussi bien aux vainqueurs qu'aux vaincus, met un temps d'arrêt à toutes les entreprises artistiques, et le bruit du canon est le seul qui domine en cette période de la guerre fratricide entre Allemands et Français. Les théâtres ferment leurs portes, les salles de concerts sont désertes, les revues musicales cessent de paraître et, parmi les artistes, les uns, plus fortunés, fuient, comme Gounod, vers des contrées où règne la paix, d'autres, moins heureux, sont forcés de subir les horreurs physiques et morales inhérentes à ces temps troublés.

M. et Mme Léonard ne purent reprendre leurs cours qu'au mois d'octobre 1871, et, le mois suivant, le grand virtuose prêtait son concours à un concert que donnait la Société chorale de Saint-Quentin et dont le produit était destiné à ériger un monument à la mémoire des soldats morts pour la patrie.

Au début de l'année 1872, Léonard prend une part des plus actives aux quatre concerts que donne Saint-Saëns à la salle Pleyel en janvier et février. En dehors de Saint-Saëns et de Léonard, les artistes qui les secondent en ces très intéressantes assises musicales sont Turban, Van Waefelghem et Tolbecque.

Puis, en 1873, ce sont des séances avec Lebouc et Mme Montigny-Rémaury et, aussi, des tournées qu'il accepte de faire dans la plupart des villes de France, sous la direction Ulmann, avec Alard, Sivori, Franchomme, Jaëll, Vivier, Mmes Marimon, Marie Cabel, etc., tournées qui furent si fructueuses, qu'elles se prolongèrent l'année suivante.

Pasdeloup avait toutes les audaces ; non content de chercher à faire apprécier les grands maîtres de l'art classique, il entreprend, dès 1864, une campagne en faveur de Richard Wagner, en jouant à ses Concerts populaires, d'abord timidement, puis avec plus de hardiesse, l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, le prélude de *Lohengrin*, l'ouverture de *Tannhäuser*, des fragments de *Lohengrin*, chantés par Capoul, l'ouverture de *Rienzi*, etc. Puis il introduit peu à peu sur ses programmes, à côté des œuvres de Schumann, Mendelssohn, Raff, Rubinstein, Lachner..., celles des jeunes compositeurs français. Il est peut-être moins bien inspiré lorsqu'il fait jouer par tous les instruments à cordes des fragments des quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, ou le *Septuor* de Beethoven, ou encore la *Canzonetta* du quatuor op. 12 de Mendelssohn. Il ne l'est pas davantage, quand il fait exécuter à l'un de ses concerts, en février 1874, le *Quintette* pour piano et cordes de Robert Schumann et le *Menuet* de Boccherini par Jaëll, Léonard, Sivori, Colblain et Franchomme : non pas que ces œuvres ne soient parfaites, mais elles ne doivent pas être transplantées du milieu pour lequel elles ont été écrites en un vaisseau trop vaste, où disparaissent en majeure partie les

qualités qui les distinguent. Le *Quintette* de Schumann et le *Menuet* de Boccherini, présentés par des artistes de grande valeur aux Concerts populaires, ne pouvaient qu'avoir un retentissant succès. Toutefois, les critiques sérieux constatèrent, non sans raison, que les applaudissements auraient été donnés sans réserve, si la musique de chambre n'avait pas plutôt à perdre qu'à gagner en se produisant dans le vaste amphithéâtre du Cirque.

Une des familles que Léonard fréquentait plus particulièrement à Paris était celle de Mme Clara Pfeiffer. C'est ainsi qu'à une soirée musicale donnée par cette dernière en décembre 1874, il fait connaître une œuvre nouvelle de lui, un badinage intitulé : *Sérénade humoristique à l'espagnole* pour trois violons, avec accompagnement de piano. La province en avait déjà eu la primeur ; car elle avait été exécutée avec succès par Léonard, Sivori et Alard dans toutes les villes qui composaient l'itinéraire de la tournée Ulmann.

Passant rapidement sur les années 1875 et 1876, dans lesquelles il n'y a presque à constater que la part prise par notre grand artiste aux concerts Lebouc et Jaëll, nous le retrouvons en 1877 à la salle Pleyel, faisant applaudir la *Sonate à Kreutzer* avec Mme Szarvady, puis le triple *Concerto* de Bach en *ré* pour piano, flûte et violon, avec Mme Szarvady et M. Taffanel, enfin, à la salle Erard, où est exécuté le superbe *Quintette* de Schumann pour piano et cordes (Mme Montigny-Rémaury, MM. Léonard, Turban, Godard et Hollmann).

Dans un des concerts donnés par Mme Mon-

tigny-Rémaury en mars et avril 1879, Léonard joue *La Folia* de Corelli avec un brio remarquable; puis il prête, dans la même année, son concours à l'un de ses compatriotes, le remarquable violoncelliste Joseph Servais, qui avait organisé une séance à la salle Pleyel.

La gloire du grand maître symphoniste Johannès Brahms n'avait pas, à cette époque, dépassé un cercle restreint. En France, ses compositions étaient peu connues et, en Allemagne, elles étaient discutées. Il en avait été de même pour l'œuvre de Robert Schumann, et il en sera toujours ainsi tant qu'existeront les moutons de Panurge. Mais l'une des obstructions les plus considérables qui se soient produites à l'égard du maître de Hambourg est venue de Bayreuth. Wagner avait attiré à lui et hypnotisé des artistes qui ne voyaient et ne pensaient que par lui. L'éclat du soleil, qui illuminait alors la petite ville de Bavière et qui, de là, rayonnait sur le monde entier, empêchait de distinguer les astres voisins. Dans l'entourage direct de l'auteur de *Parsifal*, on ignorait pour ainsi dire tout ce qui n'était pas sa musique. M^me^ Cosima Wagner elle-même n'a-t-elle pas déclaré, au moment de la mort de Johannès Brahms, qu'elle ne connaissait pas une de ses œuvres? Aussi n'est-il pas étonnant de voir un des séides de Wagner déclarer en l'année 1880, dans les *Bayreuter Blätter*, que « Brahms n'avait pas le moindre talent! » Ce personnage n'était autre qu'un certain Joseph Rubinstein, pianiste né à Staro Constantinow (Russie), qu'aucun lien de parenté ne réunissait aux deux frères illustres

Antoine et Nicolas Rubinstein. Il s'était confiné dans l'admiration exclusive de l'œuvre de Richard Wagner et avait fait de nombreuses transcriptions pour piano de ses grands drames. L'intimité dans laquelle il avait vécu avec le réformateur de l'opéra l'avait rendu absolument intransigeant (1). Son appréciation n'a donc aucune valeur, mais elle indique bien le sentiment que l'on professait dans certains milieux, inféodés à Wanfried, à l'égard du merveilleux musicien qu'était J. Brahms.

Eh bien, au moment même où Joseph Rubinstein formulait contre Brahms la diatribe indiquée ci-dessus et accompagnée de beaucoup d'autres, Léonard commençait à divulguer en France son œuvre splendide; il en fut un des premiers pionniers. Le 8 mars 1880, il met en évidence, à la salle Pleyel, avec Mme Français, une des belles sonates écrites par le maître pour piano et violon. Le 6 avril suivant, dans une nouvelle séance exclusivement consacrée aux œuvres de Brahms, le *Quatuor* à cordes en *la* mineur, le *Deuxième Quatuor* pour piano et cordes, en *la* majeur (op. 26), et une des trois sonates pour piano et violon sont interprétés par Mme Français, MM. Léonard, Loys, Van Waefelghem et X.... Ces merveilleuses compositions émerveillèrent déjà certains critiques et amateurs, qui en admirèrent le style personnel, puissant, l'admirable écriture. Du reste, l'œuvre

---

(1) Joseph Rubinstein s'est suicidé à Lucerne le 15 septembre 1884, un peu plus d'une année après la mort de son Dieu Richard Wagner.

du successeur de Beethoven et de Schumann n'a fait que grandir dans le monde entier.

Les renseignements sur la vie de Léonard dans la dernière période de sa vie (1881-1890) sont rares. On sait seulement qu'il continua à résider à Paris, se livrant de plus en plus à la musique de chambre avec des artistes tels que Sivori, Alard, Jacquard, Fischer, Hollmann, Friederich, etc., et donnant un plus grand essor au professorat. Le nombre des élèves qu'il a formés soit à Bruxelles, soit à Paris, est considérable. Citons au hasard Alard, Vizentini, Friederich, Musin, Van Marck, Schmidt, Schradick, Hartog, Iburg, Buziau, Van Eiken, Consolo, Tabarowski, Langenbach, Vivien, Groves, Leenders, professeur à Hasselt, Jehin-Prume, Jokisck, Barwolf, Raymond, professeur au Conservatoire de Genève, Dongrie, professeur au Conservatoire de Mons, Book, Beyer, professeur au Conservatoire de Gand.... Parmi les plus récents, il faut citer celui qui fut son élève préféré, qui sera peut-être un jour le chef de l'école française de violon, Henri Marteau. Il a hérité des grandes qualités de son illustre maître et.... du violon dont ce dernier se servait de préférence dans les grands concerts, un superbe Magini, possédant les sons puissants et veloutés de l'alto.

Léonard, assez éclectique dans ses jugements sur les compositeurs, avait quelquefois des « emballements », dont il revenait du reste assez facilement, lorsqu'il s'apercevait qu'il avait fait fausse route. Parmi les modernes, les maîtres auxquels il resta fidèle jusqu'à la dernière heure furent Schu-

mann et Brahms en Allemagne, Saint-Saëns et Fauré en France.

Le 6 mai 1890, en son domicile de la rue Condorcet, Léonard mourut, enlevé par une bronchite capillaire, dont il n'avait ressenti les premières atteintes que quelques jours avant; il s'éteignit doucement, presque sans souffrances, étiquetant même, quelques heures avant sa fin, tous ses instruments de musique, avec l'indication de leur provenance et de leur valeur.

Ainsi disparut un artiste appartenant à la rare catégorie des virtuoses, dont toute la vie fut un exemple de probité et d'amour profond pour son art.

Nous n'avons pas connu Léonard; mais le dessin qu'a fait de lui Arry Scheffer et que possède sa très digne et aimable veuve semble éclairer sa figure d'un jour complet; il révèle non seulement les traits extérieurs, mais encore la beauté de son âme, la grandeur de son cœur. Le peintre qui a laissé une image si profondément vraie et puissante de Talleyrand, une des belles toiles des galeries du château de Chantilly, ne pouvait que nous donner, même par un simple dessin au fusain, la représentation exacte du grand artiste. Du reste, le peintre avait avec le virtuose des relations assez suivies, qui s'étaient nouées chez les Viardot. A une certaine époque, Léonard ne laissait pas s'écouler une journée sans aller frapper à la porte de l'atelier de la rue Chaptal, où Ary Scheffer était heureux de s'entretenir avec lui de l'art musical, qu'il cultivait quelque peu, puisqu'à l'exemple d'Ingres, il jouait du violon.

Le portrait est vivant : tête puissante aux traits accusés, en lesquels se retrouvent les signes distinctifs du type héréditaire de sa race ; regards perçants et en même temps enveloppés de douceur ; cheveux longs portés en arrière et laissant le front dégagé ; enfin, la barbe en collier encadrant la figure, avec la barbiche et la moustache. Ajoutez à cela la forte carrure, et vous aurez l'aspect assez exact de celui dont nous venons de retracer la vie.

Comme Vieuxtemps, Léonard a incarné en lui, avec une remarquable puissance, le caractère du violoniste de cette école belge qui a fourni et fournira encore tant de sujets remarquables. Ysaye, Remy, Armand Parent, Marsick, Ten Have et, nous ajouterons, Henri Marteau, bien que de nationalité française, en sont aujourd'hui les plus nobles représentants. Dignes de leurs aînés, ils possèdent cette belle vertu de la persévérance, qui est un des biens les plus précieux pour celui dont l'ambition consiste à élever son art jusqu'aux cimes les plus élevées.

CATALOGUE DES ŒUVRES DE LÉONARD

1. *Gymnastique du violoniste*, ou résumé des éléments les plus utiles à travailler journellement.
2. *La Petite Gymnastique* du jeune violoniste.
3. *Vingt-quatre études classiques*, où se trouve une reproduction du portrait de Léonard par Ary Scheffer.
4. *Vingt-quatre études harmoniques* dans les différentes positions.
5. *Ecole de Léonard*, méthode de violon.
6. *L'Ancienne Ecole italienne* (étude spéciale de la double corde). Recueil de fugues et de morceaux de Corelli, Tartini,

Geminiani et Nardini, harmonisés d'après la basse des auteurs.

7. *Six sonates* de Tartini, harmonisées d'après la basse de l'auteur.
8. *Le Trille du diable* de Tartini, harmonisé d'après la basse de l'auteur.
9. *Cinq concertos*, avec accompagnement d'orchestre.
10. *Dix-sept fantaisies*, avec accompagnement d'orchestre.
11. *Six solos de concertos*, avec accompagnement de piano.
12. *Dix petits morceaux caractéristiques*, avec piano.
13. *Sérénade* pour trois violons.
14. *Soixante duos*, pour piano et violon, sur des motifs d'opéras, en société avec Joseph Grégoir.
15. *Quatre duos originaux* pour piano et violon, avec Henri Litolff.
16. *Quatre duos* pour violon et violoncelle, avec Servais.
17. *Duo de concert* pour deux violons.
18. *Valse-Caprice* de concert.
19. *Cinq mélodies* de Richard Wagner, transcrites pour le violon, avec accompagnement de piano.

I. PHILIPP

Comme Liszt, I. Philipp est originaire de Hongrie. Il est né à Pesth le 2 septembre 1863. C'est un virtuose doublé d'un savant musicien, qui n'a recours à aucun artifice pour arriver plus vite au but désiré. D'une grande simplicité et bien que d'un abord assez réservé, il attire à lui, un fois la glace rompue, par le charme et l'amabilité des manières. Sa conversation se ressent des études littéraires qu'il a faites et de sa passion pour les arts.

Sa famille n'était nullement sollicitée par les Muses. Son père et son grand'père étaient commerçants, ses oncles avocat et ingénieur. On avait dirigé, dès le début, le futur virtuose vers la carrière médicale, mais ses dispositions natives pour la musique le détournèrent de l'Ecole de médecine. Venu de bonne heure à Paris, où la naturalisation française lui fut accordée, il s'enthousiasma des concerts dirigés par Pasdeloup et des œuvres des maîtres symphonistes. De là à entrer au Conservatoire, la pente était facile, et ce fut vers l'âge de seize ans qu'il s'y fit admettre pour

suivre tour à tour les leçons de Georges Mathias, H. Fissot et Taudou. En 1883, après trois années de classe, un brillant prix de piano lui était décerné.

Depuis cette époque, I. Philipp s'est fait entendre dans de nombreux concerts à Paris, en province, à l'étranger, et les succès qu'il a obtenus sont dus non seulement à sa virtuosité, mais à l'intelligence, au sentiment musical déployés dans l'interprétation des maîtres. Son jeu est d'une correction irréprochable; sous ses doigts, le clavier résonne sans dureté ; aucune afféterie, mais un charme et surtout des qualités rythmiques qui résultent des excellents conseils que lui ont donnés Stephen Heller, Ritter et Saint-Saëns.

Ses étapes de virtuose n'ont été marquées que par des victoires : à Paris, aux concerts du Conservatoire, du Châtelet; à Londres, à la Philarmonic Society; à Bruxelles, aux Concerts populaires; à Genève, Lyon, Angers, Nantes, Rouen, Marseille, Lille, Bordeaux, etc.

Très épris de la musique de chambre, il fonda, à la salle Erard, avec le concours de MM. Berthelier, Loeb et Balbreck, des séances qui ont été fort appréciées. Les programmes, des plus attrayants et très éclectiques, avaient pour but de faire connaître les œuvres les plus nouvelles des compositeurs modernes.

Dans ses loisirs, qui sont rares, I. Philipp manie la plume de critique avec une certaine habileté. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les diverses notices publiées par lui dans le *Ménestrel*, le *Progrès artistique*, le *Monde musical*. Les palmes

d'officier de l'instruction publique lui ont été décernées en 1891.

Les compositions parues jusqu'à ce jour ont plutôt trait à la pédagogie, qui l'intéresse vivement et tient une grande place dans sa vie. Les succès qu'il a obtenus comme professeur laissent espérer qu'il sera, dans un avenir peu éloigné, attaché à l'enseignement de notre grande école nationale de musique. Il a été appelé, depuis plusieurs années, à faire partie des jurys de concours du Conservatoire.

La nomenclature de ses œuvres principales est la suivante :

A. — OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

Etudes de Chopin, avec notes et exerc. analytiques.	Durdilly.
Deux études de virtuosité, d'après Weber et Chopin.	id.
Czerny, études choisies, nouvelle édition doigtée .	id.
Exercices de virtuosité	Heugel.
Exercices préparatoires, 1re et 2e suites	Hamelle.
Douze études de virtuosité de Alkan, Liszt, etc. .	Richault.
Douze études de staccato de Kessler, Liszt, Czerny, etc.	id.
Douze mélodies de Liszt, Schubert	id.
Le Gradus ad Parnassum de Clementi	id.

B. — TRANSCRIPTIONS DE CONCERT

Adagio du *Cinquième Concerto* de Beethoven . .	Quinzard.
Adagio et Scherzo, d'après Weber	Hamelle.
Variations de Mozart	id.
Canon (op. 56), d'après Schumann	id.
Adagio de Bach.	id.
Danse des Prêtresses de Dagon (Saint-Saëns) .	Durand et fils.
Scherzo du *Trio* de Godard (op. 73).	id.
Toccata et Fugue de Bach	id.
Deux préludes et fugues de Bach	id.

C. — COMPOSITIONS ORIGINALES

Deux valses-caprices	Heugel.
Valse-arabesque	Hamelle.
Caprice en doubles notes	id.
Feuillets d'album.	id.

En préparation : Une *Suite* en cinq morceaux pour piano, *Deux mélodies* pour chant, *Mélodie*, d'après G. Bizet.

Bien qu'ayant reçu une éducation très classique, I. Philipp a des tendances modernes dans tous les arts. En lui s'accuse le caractère particulier à la race dont il est issu et que Liszt a si bien peint dans son livre : *Des Bohémiens*. On retrouverait, sous un calme apparent, nombre de traits de ce peuple hongrois, dont l'âme impétueuse et capricieuse se résume dans ces ravissantes *czardas*, enlevées avec une verve prestigieuse par les orchestres tziganes.

RAOUL PUGNO

Ami, l'art vrai n'est pas, quoique la foule en dise,
Un jouet qu'on reprend ou qu'on quitte à sa guise;
Il veut, pour accomplir ses travaux glorieux,
De forts lutteurs toujours pensifs et sérieux,
Qui chérissent le Beau d'une immense tendresse.

PAUL BOURGET (*La Vie inquiète*).

LORSQU'UN homme a conquis rapidement l'admiration des foules, lorsque, dans sa merveilleuse interprétation des chefs-d'œuvre de l'art classique et romantique, il a su leur imprimer un relief puissant et faire chanter divinement les touches d'un instrument aussi ingrat que le piano, lorsque son apparition tardive devant le grand public fut pour ainsi dire fulgurante, on ne peut qu'évoquer le souvenir du grand virtuose slave, avec lequel son talent a de nombreuses affinités, Antoine Rubinstein. Comme lui, Raoul Pugno a assoupli le clavier à toutes ses volontés, à tous ses caprices; il l'a dompté. C'est un pianiste-coloriste appartenant à l'école de l'expression et de la puissance dramatiques. Rappelons-nous, par exemple, comment Rubinstein exécutait les *Etudes symphoniques*, le *Carnaval* ou les *Kreis-*

Ieriana de Robert Schumann ; c'était absolument merveilleux, gigantesque. Raoul Pugno marche sur ses traces et nous donne des impressions presque identiques. Peut-être existait-il dans le jeu du maître russe quelques inégalités, lorsqu'il se laissait emporter par sa fougue ? Mais qui aurait songé à l'exécution au moment ou le grand virtuose, par la poésie de son jeu, transportait les auditeurs sur les ailes du rêve en des pays élyséens ? Chez le maître français, la correction est peut-être plus grande, et la passion, même la plus véhémente, ne l'empêche point de conserver l'égalité des doigts et la sûreté du trait. La sonorité est onctueuse ; le charme, dans les thèmes de douceur, d'expression intense, est enveloppant ; la puissance, dans les passages de force, atteint l'apogée. Ecoutez-le interpréter par exemple le merveilleux *Concerto* en *la* mineur de Robert Schumann ! Est-il possible de chanter plus divinement, dans la première partie, cet *andante espressivo* à 6/4, duo d'un sentiment si profond entre le clavier et la clarinette, de donner davantage l'esprit schumannien à ce délicieux *intermezzo*, avec son thème en *staccati* liés d'une délicatesse extrême et ces traits, délicates broderies sur le chant divin des violoncelles, enfin de rendre avec plus de fougue et de passion cet *allegro vivace* à 3/4, apothéose d'un concerto qui est, selon nous, un des plus beaux qui aient été composés pour le clavier ? Seuls, peut-être, Clara Schumann et Rubinstein ont interprété avec cette maëstria et une entente parfaite l'œuvre du grand maître. C'est que Raoul Pugno, égal encore en

cela à Antoine Rubinstein, exécute en compositeur plutôt qu'en virtuose. L'assimilation de son jeu avec l'œuvre présentée est si parfaite, qu'il semblerait que l'interprète est aussi le créateur. Comprendre, c'est pour ainsi dire créer, a-t-on dit souvent. Nul n'entre mieux que lui dans la peau du compositeur, ne s'identifie davantage à sa création, surtout lorsque cette création appartient à l'école romantique. Voilà son royaume.

Si, avec leur orchestre, Beethoven, Schumann, Brahms étendent au loin les forces du cœur humain, les merveilleux interprètes des sublimes pages, à eux directement inspirées par la nature, contribuent à leur expansion par l'illumination qu'ils donnent aux idées des grands penseurs. Elles brillent alors, tel un joyau délicatement enchâssé dans son chaton et projetant des feux éclatants. Voilà l'art vrai, non de convention, non de contrefaçon, comme l'a avancé si paradoxalement le comte Tolstoï. Si la foule (et nous entendons par là l'ensemble des lettrés, des artistes, des intellectuels) ne vient pas de suite à ces créations qui devancent souvent leur siècle, elle les applaudira plus tard. La foule d'aujourd'hui n'est pas celle de demain. Voilà ce à quoi n'a pas pensé le grand littérateur russe.

L'artiste est un peu comme le médecin qui guérit nos maux ou les apaise. Il calme notre âme agitée. Voilà un rayon de lumière dans notre nuit. Il nous transporte pour ainsi dire au séjour des ombres heureuses et vertueuses, sur les bords de ce Léthé dont les ondes faisaient oublier les misères de la vie. N'est-ce pas ce repos mêlé de

béatitude que nous atteignons en écoutant les dignes fils des Muses?

* * *

Fils d'un Italien et d'une Lorraine, Raoul Pugno a vu le jour à Montrouge le 23 juin 1852. C'est donc un enfant de l'Ile-de-France, que nous avons le droit de déclarer nôtre. Si sa mère n'avait aucune connaissance en musique, son père, par contre, l'adorait. Aussi ne rêvait-il que de faire de son fils un grand musicien. Il tenait un fort modeste magasin de musique dans le Quartier Latin, rue Monsieur-le-Prince. C'est dans ce rez-de-chaussée, dont les portes restaient la plupart du temps toutes grandes ouvertes en la belle saison, que le jeune Pugno taquinait l'ivoire avec une persévérance qui devait porter ses fruits. Les jeunes docteurs en herbe qui se rendaient aux cours de la Faculté de médecine prêtaient en passant l'oreille aux études du petit musicien. C'est ainsi que, plus tard, nombre de praticiens devenus célèbres et qui n'étaient pas insensibles aux beautés de l'art musical rappelaient à l'enfant devenu grand artiste les débuts de la rue Monsieur-le-Prince. Les premiers pas dans la carrière lui furent faciles, tant il montrait de dispositions naturelles, que venait renforcer un travail incessant. Comme Saint-Saëns dans sa jeunesse, il avait l'oreille d'une subtilité extraordinaire. Une preuve entre mille : Son père avait imaginé d'intercaler dans une improvisation quelconque, à la basse du clavier, des accords correspondant aux lettres de l'alphabet. L'enfant,

placé dans une chambre voisine de celle où jouait son père, retenait si facilement les accords, qu'il indiquait presque immédiatement le mot ou la phrase qu'ils représentaient.

En dehors de son père, ce fut Mlle Joséphine Martin qui lui donna les premières leçons sérieuses de piano ; elle s'intéressa si bien à l'enfant, qu'elle ne fit aucune démarche pour le faire admettre au Conservatoire, désirant avant tout le garder pour elle. Et l'enfant progressait à ravir, étonnant déjà tous ceux qui l'approchaient par sa culture musicale, sans négliger pour cela ses études littéraires, que fortifièrent plus tard ses liaisons avec les poètes de la période de 1850 à 1860. A l'âge de six ans, il avait joué pour la première fois dans un concert de bienfaisance donné, en l'année 1858, à l'hôtel de ville, salle Saint-Jean. De ce début, il avait conservé un sentiment d'effroi ; car, son père ne l'ayant pas prévenu, il s'était trouvé en présence d'un public que l'on pouvait évaluer à deux mille personnes. Cette émotion (ce « trac ») qu'éprouvent même les artistes les plus aguerris ne l'abandonna presque jamais durant sa carrière de virtuose. Et, à ce sujet, nous trouvons bon de cueillir dans le *Journal des de Goncourt* cette anecdote concernant Raoul Pugno :

« Jeudi 2 août 1894. — Le musicien Pugno, qui dîne ce soir, parle tout à fait éloquemment des petits drames accidentant la vie des exécutants.

» Lui, il déclare avoir, à chaque concert qu'il donne, l'émotion anxieuse, maladive de son tout premier concert, avec la préoccupation d'empêchements apportés à son exécution — et jusqu'à la

dernière note — par les palpitations de son cœur, les contractions nerveuses de ses avant-bras, la chaleur de la salle, qui peut rendre les touches du piano humides, une raie de parquet où peut glisser le pied de sa chaise. Et, après ces exécutions, la dépense d'émotion a été telle chez lui, qu'il est pris de crampes d'estomac atroces.

» Mais dans ses concerts de Londres, qui durent deux heures et où il est le seul exécutant, c'est surtout la préoccupation, à un moment, de la perte de la mémoire et, comme il le dit, d'un *trou tout noir* qui se fait dans le souvenir. »

Passons rapidement sur son séjour à l'Ecole Niedermeyer, où lui avait fait obtenir une bourse le prince Poniatowski et dans laquelle il passa son temps, paraît-il, à arroser les fleurs qu'aimait et cultivait son directeur, pour arriver à l'époque de son entrée au Conservatoire. Un beau jour, Ambroise Thomas le rencontra chez le graveur Bridoux et, après une exécution brillante d'un *Concerto* de Hummel, décida son admission à l'école de la rue Bergère. Le 25 janvier 1866, les classes de piano et de solfège, dirigées par Mathias et Durand, lui étaient ouvertes. Et, fait rare dans les annales du Conservatoire, il enlevait successivement, en cette même année 1866, un premier prix de piano à l'unanimité et une deuxième médaille de solfège. Puis se succèdent, à des intervalles très rapprochés, le premier prix d'harmonie (classe Bazin) et la première médaille de solfège en 1867, le premier prix d'orgue (classe Benoit) et le second prix de contre-point et de fugue (classe d'Ambroise Thomas) en 1869. Mais

il ne put concourir pour le prix de Rome, étant fils d'un Italien ; la naturalisation ne lui avait pas encore été accordée à cette époque. Dès sa sortie du Conservatoire, il professait et donnait même, pendant l'absence de Mathias, des conseils à ses élèves. Il n'était âgé cependant que de dix-sept ans.

Nous arrivons à une époque lamentable, triste page de notre histoire, dans laquelle les faits se pressent tumultueusement, donnant la fièvre aux caractères les mieux trempés. Après les tristesses et les souffrances du siège, les horreurs et les agonies de la Commune ! A peine les terribles angoisses par lesquelles avait passé la population parisienne pendant l'investissement de Paris par les armées allemandes s'étaient-elles calmées à la suite de l'armistice, que se déclarait le mouvement insurrectionnel devant l'ennemi, ne laissant aucun répit à ceux qui venaient d'endurer les plus dures privations, ne leur permettant pas de se ressaisir et refermant à nouveau les portes de Paris sur ses habitants. Que d'intelligences sombrèrent dans cet épouvantable cataclysme ! La tyrannie de la rue, connaissez-vous rien de plus cruel ? Si nous soulevons avec chagrin le voile qui devrait à jamais couvrir un aussi triste tableau, c'est que Raoul Pugno est un de ceux qui ont eu le plus à souffrir de ces heures méchantes. Les événements auxquels il fut mêlé bien malgré lui lui attirèrent les injustices, les soupçons les plus immérités ; ce fut un manteau de plomb qui s'appesantit sur ses épaules, et, s'il n'avait pas été l'athlète que nous connaissons, il aurait faibli sous le poids ; il n'aurait jamais pu remonter le courant.

Maintenant, voici le fait brutal : On a dit que Raoul Pugno s'était fait nommer directeur du Conservatoire pendant la période communale, alors que ce fut Salvador Daniel, un musicien fort obscur, qui s'était jeté impétueusement dans le mouvement insurrectionnel et qui, pris les armes à la main, fut exécuté sommairement par les troupes de Versailles le 23 mai 1871. Comment avait pu se propager une pareille calomnie? Les faits que nous allons exposer instruiront le lecteur. Très lié avec M. C..., un riche dilettante qui résidait à Versailles, il reçut de ce dernier la proposition de venir se réfugier chez lui pendant le règne de la Commune. Mais, pour quitter la capitale, il était nécessaire d'obtenir le fameux sauf-conduit, que les membres du comité central ne délivraient pas facilement. Le père et le fils se rendirent à la préfecture de police; là, on fit entrer de suite le jeune Pugno dans un bureau, où il se trouva en présence d'Edmond Levrault, le frère du député actuel, qu'il avait rencontré assez fréquemment chez leur sœur, une de ses élèves et qui avait pris parti pour le mouvement communaliste : « Toi, nous quitter, lui dit à brûle-pourpoint Edmond Levrault, jamais de la vie! Nous allons donner à l'Opéra une grande représentation au bénéfice de la veuve Duval; tu nous aideras et, si tu as une œuvre prête à être exécutée, tu la conduiras toi-même. » Etre joué à l'Opéra à dix-neuf ans, quel rêve devenant une réalité ! Où est-il le jeune compositeur qui aurait eu la force de résister à une pareille offre, dont le but final était la mise à sa disposition d'un grand

orchestre pour l'interprétation d'une de ses compositions? Car il en avait une, une certaine *Alliance-Marsch*, dans laquelle figurait, en contrepoint, le *God save the King*, chant peu révolutionnaire. Il accepta, puisqu'il ne pouvait du reste obtenir de sauf-conduit. Et, ce qu'il y a d'original, c'est que la fameuse représentation au bénéfice de la veuve Duval n'eut jamais lieu; la répétition générale, seule, se fit sans éclat... Le lendemain même, les troupes de Versailles entraient dans Paris.

Tels sont les faits reconstitués en leur entière vérité. Raoul Pugno, pendant la crise communale, qu'il dut subir, n'accepta qu'une fonction, toute gratuite d'ailleurs, celle de membre de la commission chargée de veiller sur les intérêts des artistes. Mais, pour un certain public, ce musicien fut pendant longtemps un communard..., et sur sa route se dressèrent des obstacles sans nombre, qui l'empêchèrent d'arriver aussi vite qu'il l'aurait désiré au but qu'il souhaitait ardemment. Cependant, en 1871, il remplaça définitivement, au grand orgue de Saint-Eugène, Renaud de Vilback, qu'il avait suppléé quelquefois. Ce ne fut pas sans peine, et, s'il n'avait pas eu, pour soutenir sa candidature, Eugène Gautier, qui, alors maître de chapelle à Saint-Eugène, se montra pour lui d'un zèle et d'un dévouement dont il lui fut toujours profondément reconnaissant, il n'aurait pas obtenu la place. Car les lettres anonymes pleuvaient littéralement, dénonçant Raoul Pugno aux membres du clergé et de la fabrique comme un farouche révolutionnaire. A la mort de son protecteur, la place

de maître de chapelle de Saint-Eugène lui fut également donnée, et ce ne fut qu'en l'année 1892 qu'il quitta cette église pour prendre les fonctions de professeur d'harmonie au Conservatoire.

* * *

Nous avons hâte d'en venir, chez Raoul Pugno, à l'artiste mûr, assagi, qui apparut tout d'un coup comme un virtuose de premier ordre au public du Conservatoire de Paris, dans la séance du 24 décembre 1893. La veille, il était presque un inconnu; le lendemain, il avait déjà la gloire; son nom voltigeait sur toutes les lèvres. C'est qu'il exécuta merveilleusement le *Concerto* en *la* mineur de Grieg. A cette époque, nous écrivions les lignes suivantes : « Avez-vous remarqué avec quelle délicatesse jouent les artistes doués d'un certain embonpoint? M. Raoul Pugno est dans ce cas; il est impossible de caresser les touches avec plus de grâce, de légèreté, de finesse, ce qui n'empêche que, dans les passages de puissance, l'intensité du son ne soit des plus remarquables. C'est un grand talent révélé au public. » Avec son sourire plein de finesse, M. Réty lui disait, le lendemain même du concert : « Mon cher, c'est un coup de parti gagné ».

Le succès suivit comme une traînée de poudre. Partout où il se présenta, les acclamations l'accueillirent. Aux Concerts Colonne, auxquels son concours fut particulièrement donné, les œuvres qu'il y a interprétées ont été pour lui autant de triomphes. Dans les compositions de styles les plus opposés, le pianiste-compositeur a su donner

à chacune d'elles le relief qu'elles comportent. Que ce fut dans le *Concerto* de Grieg, le *Concerto* en *ut* mineur de Beethoven, la *Fantaisie* op. 15 de Schubert, le *Concerto* en *la* mineur de Schumann, la *Rapsodie hongroise* de Liszt, le *Concerto* en *ut* mineur de Saint-Saëns, les *Variations symphoniques* de César Franck, les œuvres de Bach, les *Variations sur un thème de Beethoven* de Saint-Saëns, le *Deuxième Concerto* de Th. Dubois, la souplesse du talent, la compréhension de l'œuvre allaient de pair avec la virtuosité.

Ses relations avec le grand violoniste Ysaye datent de 1870. Du jour où ils se connurent, ils s'aimèrent et s'estimèrent. Ce fut un pacte d'alliance conclu entre eux, sans qu'il fut besoin d'aucune signature apposée au bas d'un traité. Si cette amitié-passion naquit aussi rapidement, c'est qu'entre les deux artistes de fortes similitudes s'accusent au physique et au moral. Ysaye a un nom de prophète, Pugno a une tête d'apôtre jeune et ardent. Les deux médailles sont belles, de lignes fines et délicates, bien dignes du burin de Roty. Quoique Pugno porte toute sa barbe, alors qu'Ysaye est totalement imberbe, l'un et l'autre ont un masque sympathique, enveloppant, qui, une fois vu, ne s'oublie pas. Leurs talents pleins de nervosité, de tendresse, de largeur, d'impétuosité ont également de curieuses et grandes affinités. Aussi, lorsqu'ils fondèrent à Paris, en 1896, à la salle Pleyel, ces inoubliables séances de musique de chambre auxquelles ils donnèrent le titre de : « La sonate ancienne et moderne », ce fut une véritable révélation. Les

vaillants interprètes n'avaient pas cherché à exposer chronologiquement l'histoire de la sonate; c'est ainsi que, dans la première des quatre séances données par eux, la *Sonate* en *la* majeur de C. Franck figurait à côté de celles de Bach et de Beethoven. L'intérêt n'en fut peut-être que plus piquant, et la comparaison pouvait s'établir immédiatement entre la facture ancienne et la facture nouvelle. Avec une si supérieure interprétation, on ne sut qu'admirer le plus, ou de l'art primitif et sévère de Bach, ou de la fougue passionnée de Beethoven, ou du style plus moderne, mais procédant bien des deux précédents maîtres, de César Franck. La *Sonate à Kreutzer* de Beethoven devint un véritable drame, dont le public suivait, haletant, toutes les péripéties. Quant à la belle *Sonate* de César Franck, il faut l'entendre dans de telles conditions d'exécution pour en admirer la magistrale ordonnance. Dans les trois autres séances figuraient les œuvres de Schumann, Saint-Saëns, Schubert, Brahms, Grieg, Lalo, de Castillon, Mozart et Fauré. Ce fut une suprême jouissance et un grand profit tout à la fois pour ceux qui eurent la bonne fortune d'assister à de telles séances. Elles se renouvelèrent l'année suivante, les 30 avril, 3, 7, 10 et 15 mai 1897. C'était une nouvelle série des sonates les plus remarquables écrites pour piano et violon depuis Bach jusqu'à nos jours et émanant des grands maîtres de l'art classique comme des maîtres plus modernes appartenant à l'école romantique. Ces séances ont eu une suite, et il a été donné aux dilettanti parisiens d'entendre encore sur la petite

scène de la salle Pleyel les deux merveilleux interprètes qui s'appellent Ysaye et Pugno.

Ce fut également en l'année 1896 que Raoul Pugno quitta la classe d'harmonie au Conservatoire, pour diriger une des classes de piano, à la mort du regretté Henri Fissot. Les succès obtenus par ses élèves sont la meilleure preuve de la maîtrise du professeur.

Le 31 juillet 1897, la croix de la Légion d'honneur était accordée au vaillant artiste.

* * *

Dans ses *Etudes et Portraits*, Paul Bourget raconte qu'un de ses amis vit cette étrange inscription placardée dans un café-concert situé en une petite ville d'Amérique : « Ne tirez pas sur le pianiste; il fait tout ce qu'il peut ». Le seul feu que Raoul Pugno ait eu à essuyer de la part des Américains est celui de l'enthousiasme, lorsqu'il se rendit aux Etats-Unis pour s'y faire entendre et qu'il y séjourna pendant cinq mois, de novembre 1897 à fin mars 1898. Il était du reste en excellente compagnie ; car, dans une partie de son voyage artistique, il eut pour compagnons et partenaires son ami Ysaye et le remarquable violoncelliste Gérardi. La rencontre d'Henri Marteau, le jeune et éminent violoniste avec qui il fonda les belles séances de musique de chambre de Reims, lui fut très agréable. Au concert de la Société philharmonique de New-York, que dirigeait avec grand talent Anton Seidl, dont on connaît la mort récente et accidentelle et qui laisse une partie de sa bibliothèque musicale au musée Wagner d'Eise-

nach, Pugno fut acclamé. Après la répétition générale, Seidl, qui, ne connaissant que la langue allemande, ne pouvait exprimer par des paroles sa satisfaction au grand virtuose, s'avança vers lui et se précipita dans ses bras en lui donnant l'accolade, ce qui fit dire à Ysaye : « Voilà l'alliance française et allemande vigoureusement scellée! »

Une des grandes joies de l'artiste fut de jouer à l'Auditorium de Chicago, accompagné par l'admirable orchestre, sous la direction de Thomas. — « Jamais mon émotion ne fut plus grande qu'en ce jour », lui dit le célèbre chef d'orchestre après la séance.

Et, au départ, ce ne sont plus seulement les bravos qu'il cueille sur son passage, mais des fleurs que lui apporte, sur le quai d'embarquement, à la Nouvelle-Orléans, un essaim de femmes charmantes subjuguées par son talent.

La liste est longue des concerts et des séances donnés par lui en France et à l'étranger, qui n'ont fait que croître depuis ses grands succès à Paris, datant, nous l'avons vu, de l'année 1893. Nous nous contentons de rappeler que, partout où le virtuose s'est présenté, le triomphe a été éclatant. Ce serait le cas de lui appliquer les mots célèbres de César, après sa victoire sur Pharnace, roi de Pont : *Veni, vidi, vici.*

* * *

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que de l'exécutant; il serait temps de songer au compositeur. Quelles réflexions teintées de mélancolie

ne suggère pas cette partie de la carrière artistique de Raoul Pugno! Etre si bien doué, débuter par une œuvre sérieuse, un oratorio : *La Résurrection de Lazare*, et se voir forcé de verser dans l'opérette, faute de trouver un asile hospitalier dans les trop rares endroits où l'art musical vraiment supérieur est cultivé! Et cette *Résurrection de Lazare*, exécutée le 11 avril 1879 aux Concerts Pasdeloup, avait cependant fait sensation dans le monde musical et dans la presse. Voici le jugement que portait sur elle, dans le *Journal des Débats*, le maître Ernest Reyer :

« Beaucoup de musiciens ont été aussi étonnés que moi, qui ne s'attendaient pas à voir sortir de la plume d'un compositeur à son aurore et à son début une œuvre aussi intéressante, aussi remarquable, aussi habilement écrite que la *Résurrection de Lazare*. M. Raoul Pugno s'est inspiré, le sujet l'y conviant sans doute, de la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Tant mieux pour lui et tant mieux pour M. Massenet! Cela n'empêche pas qu'il n'y ait, dans la *Résurrection de Lazare*, une personnalité bien marquée et des élégances de style, des finesses d'harmonie, des procédés d'instrumentation bien particuliers au plus jeune de ces deux jeunes compositeurs, à M. Raoul Pugno. Le prologue, le duo des deux femmes, Marthe et Marie, chantant avec le chœur, l'entrée et le récit de Jésus, le trio qui suit, avec son accompagnement persistant de deux clarinettes à la sixte, la marche au tombeau, l'invocation et le *finale* traité en style fugué, c'est-à-dire la presque totalité des morceaux que renferme la partition, ont été fort

goûtés et très chaleureusement applaudis. Il se dégage de cette œuvre un parfum mystique, dont il me semble que les moins croyants eux-mêmes ont dû ressentir le charme pénétrant. »

Toute la critique, à la suite du spirituel et éminent compositeur, chanta les louanges de Raoul Pugno.

Mais deux ans sont à peine écoulés depuis ce début, non sans éclat, du jeune compositeur-virtuose dans la musique sérieuse, qu'il écrit et fait jouer dans la même année, en 1881, au Palace Théâtre de la rue Blanche, alors dirigé par Arban, la musique d'une féerie : *La Fée Cocotte*, et celle d'un ballet fantastique : *Les Papillons*. Puis se succèdent, à diverses années d'intervalle : *Ninetta*, opéra-comique en trois actes (1882); *Viviane*, ballet en cinq actes, en collaboration avec Lippacher (1886); *Le Sosie*, opéra-bouffe en trois actes (1887); *Le Valet de cœur*, opéra-comique en trois actes (1888); *Le Retour d'Ulysse*, en trois actes (1889); *La Vocation de Marius*, en trois actes (1890); *La Petite Poucette*, en trois actes (1891); *La Danseuse de corde*, pantomime en trois actes (1892); *Pour le drapeau*, mimodrame en trois actes (1895); *Le Chevalier aux fleurs*, ballet en douze tableaux, en collaboration avec M. Messager (1897). Et n'allez pas croire que, dans toute cette suite de partitions, se révèlent des tendances très marquées pour la musique légère et un tempérament de musicien bouffon. On y trouve certes de la grâce, des rythmes heureux, une certaine franchise dans les motifs, de la distinction, une instrumentation colorée, des harmonies ingénieuses.

Mais, dans les parties drolatiques que lui fournissaient certains de ses librettistes, il n'a pas cette franche gaieté, cet humour que l'on rencontre, par exemple, dans les premières œuvres d'Emmanuel Chabrier, qui, doué d'une nature très bouffe, passa sa vie à la modifier pour arriver à produire des œuvres de caractère élevé.

Un de nos meilleurs confrères, M. Albert Soubies, écrivait au lendemain de la première de *Ninetta :* « Ce qui manque au livret, c'est la fantaisie et la gaieté. On pourrait adresser le même reproche à la partition de M. Pugno, qui, voué, il me semble, par tempérament et par goût à la musique sérieuse, a dû se résigner sans regret à débuter dans le genre opérette. »

De tout ceci, nous concluons que, si Raoul Pugno, après la *Résurrection de Lazare*, ne donna pas suite à un travail aussi sérieux, c'est qu'il n'a pas, comme tant d'autres du reste, trouvé de débouchés pour l'art élevé. Il fallait vivre. Il est allé frapper à toutes les portes, produisant la musique qu'on lui demandait et qui était d'un placement plus facile qu'un oratorio. Aujourd'hui que le voilà très prisé, très recherché comme virtuose, qu'il est professeur au Conservatoire de Paris, en un mot que sa situation est devenue belle et que son avenir est assuré, nous ne doutons pas qu'il ne revienne.... à ses premières amours. Ce qui nous le ferait croire, c'est qu'il a en portefeuille une ode lyrique, *Prométhée*, de Ch. Grandmougin, pour soli, chœur et orchestre, et un ouvrage dramatique en trois actes de Henri Cain.

On trouvera à la fin de cette biographie le cata-

logue complet de ses œuvres, dans lequel figurent, à côté des pièces de théâtre, des compositions pour le piano et des mélodies qui sont loin d'être sans mérite.

* * *

Maintenant, voulez-vous faire connaissance avec le style épistolaire de Pugno et son tour d'esprit? Voici la lettre qu'il écrivait en décembre 1896, lorsqu'il fut consulté sur l'incident Savary-Delna. La première de ces deux cantatrices réclamait à la seconde des cachets pour les conseils qu'elle lui avait donnés :

Mon opinion, la voici : Je n'ai jamais payé un professeur. Quand on a le rare bonheur de trouver une élève aussi merveilleusement douée que Mlle Delna, on est trop heureux de lui donner des conseils ; l'honneur qu'elle fait à l'enseignement du professeur paye largement le temps passé.

Et puis, dans tout cela, nous oublions un peu.... la nature! Celle-là donne exclusivement toutes les qualités qui font les grands artistes : l'instinct dramatique, la voix, l'oreille, la belle émotion artistique et la compréhension intelligente de notre grand art.

De plus, elle ne nous demande pas de cachet.

C'est tout bénéfice!

Vous pensez si le tribunal fut mis en bonne humeur par cette boutade!

Nous aurions à citer également nombre de traits de bonne camaraderie qui sont à son actif. C'est ainsi qu'il voulut bien se charger de faire connaître à M. Paravey la partition de son confrère Edouard

Lalo, *Le Roi d'Ys*, qui avait été présenté à la direction de l'Opéra-Comique par M. L. de Fourcaud. Il fit de même pour le *Flibustier* de César Cui, qui fut reçu au même théâtre. De cette époque date la vive amitié du compositeur slave pour son admirable lecteur. Sa maîtrise fut du reste appréciée de bonne heure en Russie. Lorsqu'une année avant sa mort, Nicolas Rubinstein, le frère d'Antoine, se rendit en Allemagne, en Belgique, en France pour découvrir un professeur pour la classe supérieure de piano du Conservatoire de Moscou, il fit des offres à Raoul Pugno, qui avait d'abord accepté, mais que des considérations de famille forcèrent à renoncer à ce projet. Ses relations avec Grieg, le célèbre compositeur norvégien, dont il joua si brillamment au Conservatoire le *Concerto* pour piano, et avec Planté, le très fin et élégant virtuose qui s'est retiré trop tôt du monde musical, mais qui se fera peut-être entendre avec Pugno dans un avenir prochain à Paris, furent empreintes toujours de la plus franche cordialité (1).

L'horreur de la vie mondaine, l'amour de la nature, le besoin de se recueillir, de vivre au milieu de ses livres, de sa bibliothèque musicale, des bibelots qu'il adore, l'ont entraîné à se retirer en un petit milieu charmant situé sur la ligne de Paris à Mantes. Là, il se complaît dans la société des grands maîtres qu'il préfère (nous ne vous

---

(1) M. Francis Planté a fait une réapparition triomphale au Conservatoire et à la salle Erard en 1902.

dirons pas lesquels, vous les devinez), mettant son âme en harmonie avec celle de George Eliot, alors qu'il prononçait cet éloge si profondément senti de la musique :

« Je crois que je n'aurais nul autre besoin mortel, si je pouvais sans cesse avoir de la musique, tout plein de musique. Il semble qu'avec elle, il entre de la force dans mes membres, des idées dans ma tête. Il semble que la vie va sans efforts, tant que la musique me remplit. Le reste du temps, on sent un poids sur soi (1). »

CATALOGUE DES ŒUVRES

DE M. RAOUL PUGNO.

I. — ŒUVRES DE SCÈNE (OPÉRAS-COMIQUES, BALLETS, PANTOMIMES, OPÉRAS-BOUFFES, MIMODRAMES, FÉERIE, ORATORIO)

La Résurrection de Lazare, oratorio. Exécuté aux Concerts Pasdeloup le 11 avril 1879. . . . . Hartmann.

La Fée Cocotte, féerie en trois actes et vingt tableaux de MM. Marot et Ed. Philippe. Palace Théâtre, rue Blanche (direction Arban), janvier 1881 . .

Les Papillons, ballet fantastique, en collaboration avec Lippacher. Palace Théâtre, novembre 1881. Lemoine.

Ninetta, opéra-comique en trois actes, de Bisson et Hennequin. Théâtre de la Renaissance, 26 décembre 1882. . . . . Heugel.

Viviane, ballet en cinq actes et six tableaux, de G. Gondinet, en collaboration avec Lippacher. Théâtre de l'Eden, 28 octobre 1886. . . . . Heugel.

---

(1) *The Mill on the Floss*. Liv. VI, chap. 3.

Le Sosie, opéra-bouffe en trois actes, de Valabrègue et Kéroul. Bouffes-Parisiens, 8 octobre 1887 . . Heugel.

Le Valet de cœur, opéra-comique en trois actes, de Ferrier et Clairville. Bouffes-Parisiens, 19 avril 1888 . . . . . Choudens.

Le Retour d'Ulysse, trois actes. Théâtre des Bouffes, 1er février 1889. (Paroles de Fabrice Carré) . . Heugel.

La Vocation de Marius, trois actes. Théâtre des Nouveautés, 29 mars 1890. (Paroles de Fabrice Carré et Albert Debelly) . . . . . Heugel.

La Petite Poucette, trois actes. Théâtre de la Renaissance, 7 mars 1891. (Paroles de MM. Ordonneau et Hennequin) . . . . . Biardot.

La Danseuse de corde, pantomime en trois actes et quatre tableaux, de A. Scholl et J. Roques. Nouveau-Théâtre, 5 février 1892 . . . . . Heugel.

Pour le drapeau, mimodrame en trois actes, de H. Amic. Théâtre de l'Ambigu, 18 février 1895 . Leduc.

Le Chevalier aux fleurs, ballet en douze tableaux, de A. Silvestre, en collaboration avec Messager. Théâtre Marigny, 15 mai 1897.

II. — MÉLODIES

Pages d'amour, six mélodies (A. Silvestre) . . . . Heugel.
Trois mélodies. (Favin, Barbier, A. Silvestre) . . id.
Amours brèves, sept mélodies (Maurice Vaucaire). . id.
Le Roman de la marguerite, paroles d'Emile Favin . Hartmann.

III. — MUSIQUE DE PIANO

Trois airs de ballet (1. Valse lente; 2. Pulcinella; 3. Farandole).
Impromptu.
Deux valses.
Grande Sonate.
Caprice badin.
Libellule.
Première Mazurka.
Romance.
Marivaudage.
Petite Pièce en forme de canon.
Scherzetto.
Cri de guerre.
Orientale.
Troisième Mazurka de concert.
Petite Valse.

Landler.
Humoresque.
Valse de concert.
Polketta.
Première Gavotte.
Air à danser.
Valse mineure.
Valse bizarre.
Entr'acte-Ballet de la *Vocation de Marius*.
Les Soirs, quatre pièces romantiques.
Impromptu-Valse.
Pantomime.
Tricotets.
Viviane (valse, grande marche, grande valse).
La Danseuse de corde, pantomime (dix morceaux).

(Chez Heugel).

IV. — ŒUVRES EN PRÉPARATION

Prométhée, ode lyrique de Ch. Grandmougin, soli, chœur et orchestre.
Les Pauvres Gens, drame lyrique en trois actes, de Henri Cain.
Les Etoiles, opéra-ballet tiré des *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet.

Madame ROGER-MICLOS

Énigmatique, troublant est ce gracieux buste de femme exposé à l'admiration de tous dans la salle de Michel-Ange au Musée du Louvre. Marbre de l'école napolitaine du XVe siècle! Et c'est tout. Nulle indication sur le personnage représenté, sur le sculpteur génial qui enfanta cette admirable tête. C'était l'époque où s'épanouissait la belle Renaissance italienne, où l'étude de l'antique inspirait aux Donatello, Brunellesco, Ghiberti et tant d'autres les chefs-d'œuvre qui couvrent encore le sol italien. Devant la « porte de Crémone », qui lui sert de fond, le buste s'enlève si finement et si fièrement tout à la fois! Les bandeaux plats des cheveux, dont la mode revient en cette fin du XIXe siècle, se partagent également et sont maintenus dans un délicat réseau qui enveloppe toute la tête. Bien particuliers sont les yeux fendus en amande, que l'on dirait empruntés à une madone bysantine. Voyez la finesse du nez, la petitesse de la bouche à ce point exiguë, qu'il semble à peine possible d'y cueillir un baiser, le menton d'un ovale tellement

pur, la gorge d'un modelé et d'un contour si pudiques !

Belle comme la jeunesse, séduisante comme le mystère ! Fille de la Joconde, elle a en partage cette fleur de beauté, sorte de parfum enivrant, émanant de l'âme italienne d'autrefois.

Avec sa frêle et délicate figure, elle est sœur de cette artiste dont nous avons entrepris d'esquisser la séduisante physionomie, de la Toulousaine Mme Roger-Miclos.

Elle aussi, née au pays du soleil, possède ce charme inquiétant, mystérieux des portraits du divin Léonard. De tous les bustes ou images qu'elle a inspirés (et ils sont nombreux), celui qui donne le mieux la synthèse de l'artiste est le gracieux buste que fit d'elle Antoine Carlez en l'année 1890 et qui fut remarqué à l'exposition du cercle de l'Union artistique. N'est-ce pas là une de ces jolies têtes de la Renaissance italienne, qui arrête le regard et exerce une fascination irrésistible ? Mais ce que le marbre ne peut rendre, ce sont la beauté des cheveux noirs, d'un noir d'ébène, couvrant une partie du front, et la flamme qui, par moments, illumine étrangement les yeux mi-clos, « dont on ne sait s'ils vont se moquer ou s'attendrir ».

C'est le Midi qui l'a vu naître, avons-nous dit : le 1er mai 1860, à Toulouse, dans cette ville qui fut le berceau de si belles intelligences artistiques. Si son père, qui était dans les affaires, n'avait aucun goût pour l'art, sa mère était, en revanche, musicienne d'instinct et ne pouvait qu'encourager les dispositions qui se manifestèrent, dès la plus tendre enfance, chez sa fille pour la musique.

En 1869, on confie l'enfant à une institutrice qui lui apprend les premiers éléments du clavier ; après quelques mois, les progrès furent si marqués, que les leçons de ce premier professeur devinrent insuffisantes. Aussi fut-elle placée en 1870 au Conservatoire de Toulouse, alors dirigé par M. Paul Mériel. Dans cet établissement, ses professeurs furent Mlle Carol, depuis Mme Vincent-Carol, et Mme Mériel, femme du directeur. Dès la première année, elle pouvait exécuter le *Concerto* en *sol* mineur de Mendelssohn. Sa merveilleuse organisation se développait de jour en jour et lui permettait de remporter successivement les prix de solfège, de piano et d'harmonie. On doit noter ici un fait assez particulier : cette enfant, qui dévoilait des aptitudes étonnantes pour l'art musical, ne pouvait entendre une musique quelconque, les orgues à l'église, les sons du cor se répercutant au loin, sans en ressentir une impression de tristesse si profonde, que les larmes coulaient en abondance.

Toulouse n'était plus un champ assez vaste pour lui permettre de développer son sentiment artistique et de gravir les derniers échelons du virtuose. Le 23 octobre 1873, la jeune Aimée-Marie Miclos était admise au Conservatoire de Paris dans la classe de Herz, à qui devait succéder bientôt Mme Massart (mai 1874). Ce fut, en réalité, sous la direction de cette dernière qu'elle perfectionna encore son jeu et obtint, en 1875, le deuxième accessit, en 1876, le second prix et, en 1877, le premier prix de piano. Dans l'année 1874 (le 3 décembre), elle était entrée dans la classe d'harmonie et d'accompagnement de Mme Dufresne ; un deu-

xième accessit lui fut décerné en 1878. Une de ses aptitudes les plus remarquables était la facilité avec laquelle elle déchiffrait et réduisait au piano les partitions d'orchestre. Lorsque le premier prix de piano lui fut décerné en 1877, M. Wolff, un des membres du jury, fut frappé des qualités d'artiste dévoilées par cette pianiste et lui offrit un beau piano à queue des ateliers Pleyel-Wolff. Il n'en resta pas là ; il lui facilita les débuts si difficiles de la carrière.

La première fois qu'on l'entendit dans un concert à orchestre, ce fut à la Société nationale, où elle exécuta un concerto de B. Godard. Puis les Concerts Pasdeloup, Colonne, Lamoureux lui ouvrirent leurs portes, trop heureux de donner au public l'occasion de juger le talent d'une virtuose de valeur. Au théâtre du Châtelet, Colonne lui permit de se faire apprécier fort souvent ; depuis l'année 1879, elle ne donna pas moins de seize auditions, dans lesquelles furent joués les concertos de Mendelssohn (*sol* mineur), de C. Saint-Saëns (deuxième et quatrième), de Schumann, de Mozart (*ré* mineur), de Beethoven (*ut* et *ré* mineur, *mi* bémol), de Pierné, de Pfeiffer, de Liszt (*Fantaisie*)....

Chez Lamoureux, l'accès fut moins facile. Avec son tempérament autoritaire, le chef d'orchestre des Nouveaux Concerts se refusait à admettre les pianos Pleyel, que joue exclusivement Mme Roger-Miclos ; aussi dut-elle attendre un temps assez long avant de voir lever l'ostracisme.

En 1881, Mlle Miclos épousait M. Roger, inspecteur au chemin de fer du Nord, qui était un fervent

de la musique. Ce fut une heureuse union, malheureusement trop courte, car il mourut dans l'année 1887.

Depuis, Mme Roger-Miclos s'est adonnée au professorat, mettant en pratique l'excellente méthode qu'elle tient de Mme Massart; son enseignement n'est pas immuable, absolu, et elle traite chaque élève suivant son tempérament. Cette tâche, à laquelle la majeure partie de sa vie a été vouée, l'a empêchée de se produire en public aussi souvent qu'elle l'aurait désiré; cependant, en dehors de Paris et de la France, la charmante artiste a entrepris plusieurs voyages en Suisse, en Belgique, en Espagne et en Angleterre; l'accueil a été toujours des plus bienveillants.

Sous des apparences un peu froides, elle cache une âme sensible à toutes les beautés, celles de la nature comme celles des beaux-arts. Elle lit beaucoup et est au courant de la littérature moderne. Sa nature repousse tout parti pris et la rend éclectique dans ses goûts, adorant Victor Hugo, Alfred de Musset, Théodore de Banville, Flaubert, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Paul Bourget.... En peinture, ses admirations vont souvent à des œuvres émanant d'écoles absolument différentes. D'instinct, elle est coloriste, et, cependant, après s'être éprise d'un tableau d'Henner, elle ne sera pas moins enthousiasmée par une des grandes pages du fresquiste Puvis de Chavannes. La poésie qui s'en dégage la subjugue et l'enivre.

Les portraits et bustes qu'elle a inspirés sont assez nombreux. Nous donnons la préférence au

buste d'Antonin Carlez, déjà mentionné, qui occupe la place d'honneur dans son cabinet de travail. Un peintre, M. Peixotto, s'inspirant du portrait de Mme Récamier par David, l'a représentée étendue sur un sopha, recouverte d'une longue tunique blanche laissant voir les épaules, qui sont admirables, la tête avec le regard noyé, les pieds maintenus dans des sandales. L'œuvre est faible ; la ressemblance surtout laisse à désirer, comme, du reste, dans la petite toile signée : Henner, qui orne le salon. Ici, l'impression est triste, d'une tristesse qui donne une impression de l'au-delà. La tête, d'une blancheur exsangue, d'un contour ingrat et d'un pauvre dessin, apparaît au milieu d'une tache noire. C'est toujours le même effet produit par un artiste d'un talent original, mais qui se répète trop.

Le jeu de Mme Roger-Miclos est d'une grande correction ; le mécanisme est impeccable. Possédant une volonté de fer, une ardeur que rien ne peut rebuter, elle a su vaincre toutes les difficultés de son art. A la première audition, l'impression qui se dégage serait, à côté d'un brio remarquable, une certaine froideur ; mais elle n'est qu'apparente, comme dans sa physionomie, qui s'anime sous l'impression d'une vive émotion. Ecoutez-la exécuter telle ou telle page d'un de ses maîtres favoris, Robert Schumann : le *Carnaval*, les *Fantasiestücke*, *Kreisleriana*... L'interprétation de ces pièces, où le maître de Zwickau a introduit une si grande variété de modes délicats, un sentiment poétique intense, des rythmes très particuliers et nouveaux, est d'une spiritualité charmante. Le coloris est

merveilleux ; les multiples nuances existant entre le *forte* et le *piano* sont rendues avec une suprême délicatesse, grâce à un emploi intelligent des pédales et surtout à la compréhension parfaite de l'œuvre.

Pour elle, le roi du piano a été Rubinstein, qui a réuni à lui seul toutes les qualités de puissance, de charme, de haute compréhension artistique. « En l'écoutant, dit-elle, on oubliait que c'était un pianiste. » Mot fort juste, puisque l'instrumentiste doit toujours disparaître pour ne laisser venir en lumière que la beauté de l'œuvre qu'il interprète.

TAFFANEL (CLAUDE-PAUL)

Voici encore un musicien, un chef d'orchestre, et non des moindres, qui a vu le jour dans la capitale de la Gascogne. S'il n'a pas, comme ses compatriotes Colonne et Lamoureux, révélé de bonne heure ses aptitudes en tant que chef d'orchestre, il s'est fait rapidement et dans le monde entier la réputation d'un des plus grands virtuoses sur la flûte qui aient jamais existé. Jamais, dans les plaines de l'heureuse Arcadie, le berger Tityre ne fit résonner plus mélodieusement ses légers pipeaux que Taffanel ne modula en toute perfection les airs tendres ou sévères sur les rives de la Seine. Depuis qu'il a commencé son apprentissage, à l'Opéra, dans la direction de l'orchestre comme troisième chef et, surtout, depuis qu'il a débuté, en qualité de premier chef, à la Société des Concerts, après la retraite de J. Garcin, ses qualités se sont rapidement dévoilées, et l'opinion publique a su reconnaître en lui un musicien de premier ordre doublé d'un virtuose.

Pauf Taffanel est né à Bordeaux le 16 septembre 1844. Si nous remontions aux origines,

nous trouverions résolue la question d'atavisme ; son grand-père était luthier et son père professeur de musique. Ce dernier surtout possédait les facultés d'assimilation les plus incroyables ; il jouait de tous les instruments. Ayant exercé les fonctions de premier cornet à pistons pendant quinze années au théâtre de Bordeaux, il avait été également chef de musique de la garde républicaine de cette ville. Le milieu était donc des plus favorables pour le développement des dispositions que montra de bonne heure Paul Taffanel pour l'art musical. Son père l'initia aux premiers principes de la flûte et un professeur, du nom de Schad, au mécanisme du clavier. En outre, un amateur distingué, M. Paul Guercy, ami de Dorus et qui avait appris la flûte avec Guillou, lui donna les plus excellents conseils. Ce fut à l'âge de sept ans que le jeune Paul commença l'étude de la flûte ; à neuf ans, il faisait déjà ses débuts en public dans un grand concert organisé à La Rochelle.

Mais un champ plus vaste était nécessaire au précoce artiste pour voir s'accroître ses facultés natives. M. Paul Guercy lui donne une lettre de recommandation pour Dorus, et le voilà parti, dans le cours de l'année 1858, pour Paris. Dorus l'accueille à bras ouverts, lui donne d'utiles leçons et le fait entrer dans sa classe au Conservatoire le 5 janvier 1860, époque de sa nomination comme professeur dans cet établissement. Dès la première année, Paul Taffanel remporte le premier prix de flûte et entre en même temps dans la classe de Reber, où il obtient, en 1862, le premier

prix d'harmonie et, en 1865, celui de contre-point et de fugue. Ce fut donc avec Reber qu'il fit toutes ses études musicales, et il fut le condisciple de J. Massenet, qui, plus ancien que lui dans la classe, lui donna sa première leçon.

Aussitôt après l'obtention du premier prix de flûte (1860), il se fait recevoir à la Société des Jeunes Artistes, dirigée par Pasdeloup à la salle Herz, et, lorsque ce dernier fonda les Concerts populaires au Cirque d'Hiver, il l'y suivit et ne donna sa démission que dans l'année 1866, époque de son entrée comme soliste à l'orchestre du Conservatoire. Mais il faisait déjà partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique depuis 1862, et il était entré à l'Opéra, sous la direction de George Hainl, en 1864. La place de premier solo lui fut donnée en 1876.

Un acte important dans la vie de Taffanel fut la création, en 1879, de la Société de musique de chambre pour instruments à vent, avec le concours de MM. Gillet, Turban, Grisez, Espaignet.... Au Conservatoire, les artistes jouant les instruments à vent n'ont pas de littérature musicale ; en dehors de la technique de l'instrument même, ils ignorent la plupart du temps les belles pages des maîtres. Autre lacune : ils ne se réunissent pas en société, n'ont donc jamais appris à attaquer sans le concours des instruments à cordes et ne peuvent obtenir de valeurs exactes. Taffanel, se rendant compte de ces lacunes, comprit le bénéfice qu'il y aurait, pour les instruments à vent, à perfectionner leur jeu en se groupant pour exécuter des pages écrites spécialement pour eux, sans le secours des cordes. Le résultat acquis dès la

première année fut si remarquable, que la Société dut se faire entendre non seulement à Paris et en province, mais encore à l'étranger. Des concerts donnés à Strasbourg, Mulhouse, Genève, Lausanne, Berne, Francfort la firent apprécier à sa juste valeur. Aussi ce fut sur son modèle que M. Gevaert fonda celle qui existe actuellement au Conservatoire de Bruxelles. Mais un autre avantage que Taffanel retira pour lui-même de la création de la Société de musique de chambre pour instruments à vent, fut l'apprentissage du métier de chef d'orchestre. Tout en faisant sa partie, il menait pour ainsi dire la petite phalange et prenait le plus vif intérêt à la lecture des partitions. Aussi, lorsque, le 25 janvier 1890, à l'Opéra, il monta au pupitre en qualité de troisième chef pour conduire *Faust*, c'était, il est vrai, la première fois qu'il se trouvait à la tête d'un orchestre; mais il s'était peu à peu familiarisé avec le métier, et, les dispositions natives aidant, il se trouvait en état d'être un batteur de mesures excellent.

Il en donna une preuve bien plus éclatante quand, à la suite du vote des membres de la Société des Concerts, il fut appelé, le 3 juin 1892, à remplacer au Conservatoire Jules Garcin, qui avait pris sa retraite. Sur quatre-vingt-sept votants, il eut pour lui quarante-huit voix. Nous citerons ici les lignes que nous consacrions à son début : « Une certaine émotion régnait au Conservatoire le dimanche 27 novembre 1892. C'était le premier concert de la saison 1892-1893 (soixante-sixième année depuis la fondation), et M. Paul

Taffanel prenait le bâton de commandement. On se demandait comment le virtuose impeccable dirigerait cet admirable orchestre (si facile, du reste, à conduire), bien qu'il eût déjà fait ses preuves comme troisième chef à l'Opéra. M. Paul Taffanel a complètement réussi. Un peu fiévreux au début, il a révélé des qualités qui font bien augurer de sa direction. Il est très maître de lui, conduit avec beaucoup de désinvolture, sans effets à côté, et il a su prendre tout de suite une grande autorité sur sa vaillante phalange. M. Taffanel n'est pas seulement un excellent batteur de mesures, mais encore et surtout un savant et intelligent musicien, et nous sommes assuré qu'au point de vue du choix des œuvres à exécuter, il suivra la voie si bien indiquée par son aimable et érudit prédécesseur, M. Jules Garcin. » Aux séances suivantes, le succès ne fit que s'accentuer. Les auditions de la *Messe solennelle* en *ré* (15 janvier 1893) et du troisième acte de *Tannhäuser* (26 février 1893) furent des plus remarquables.

Aussi, lorsque Ed. Colonne manifesta l'intention de se démettre de ses fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra, Paul Taffanel fut tout naturellement désigné pour le remplacer (1er juillet 1893).

Fondateur de la Société nationale de musique avec Saint-Saëns, Bussine, Franck, Théodore Dubois, Garcin, Guiraud... (1871), il fait également partie de la Société des Compositeurs, qui a couronné son *Quintette* pour instruments à vent.

Des voyages à l'étranger, surtout ceux entrepris en Russie dans les années 1887 et 1889, ont encore accru sa grande réputation de virtuose. Le

gouvernement français a récompensé ses mérites en lui accordant, en 1889, la croix de chevalier de la Légion d'honneur et, en 1900, celle d'officier.

Les exigences du théâtre, des concerts, du professorat l'ont peut-être empêché de se livrer aussi complètement qu'il l'aurait désiré à la composition. On a de lui un *Quintette* pour instruments à vent, que nous avons déjà mentionné, et diverses fantaisies et transcriptions pour la flûte.

Le talent de Taffanel sur la flûte se fait remarquer par une pureté de son, une distinction, un velouté extraordinaires, et par une interprétation magistrale des œuvres des maîtres. Les traits sont enlevés avec un brio et une sûreté vraiment remarquables. Nous croyons pouvoir affirmer, sans être taxé d'exagération, que son jeu est la perfection même.

Ses doubles fonctions de chef d'orchestre à l'Opéra et à la Société des Concerts l'empêcheront, malheureusement pour ses admirateurs, de se faire entendre comme instrumentiste aussi souvent que par le passé.

Depuis l'année 1901, Taffanel a donné sa démission de chef d'orchestre de la Société des Concerts. Seules, des raisons de santé ont motivé cette retraite. M. Georges Marty lui a succédé.

INDEX

des noms cités dans le volume

A

Adam de la Halle. 111, 112
Aicard (Jean). 243
Alard (Delphin). 214, 254, 341, 342, 343, 349, 350, 353
Alembert (D'). 302
Allais. 312
Allard. 200
Alvarez. 98
Amable. 130
Amiel (Frédéric). 7 à 20
Arban. 376
Armingaud. 254
Arnaud (Simone). 174, 175, 189
Artot (Alexandre-Joseph-Montagney). 333, 334
Artot de Padilla (Mme). 334
Artus. 90
Astruc (Zacharie). 238
Auber. 48, 163, 209, 254, 287
Auffray (Mlle). 173
Augé de Lassus. 142

B

Bach (Jean-Sébastien). 12, 21, 106, 125, 138, 201, 215, 221, 287, 296, 323, 325, 372
Badiali. 270
Bagard (César). 122
Baillot (René). 271
Balbreck. 358
Banville (Théodore de). 387
Barbereau. 288
Barbier (Jules). 121
Barrias. 118
Barwolf. 353
Baschet. 228
Bassermann. 297
Baudelaire (Charles). 153, 242
Baudouin. 301
Baume. 216
Bazille. 238
Bazin (François). 208, 366
Béarn (comtesse de). 133
Beaulieu (Marguerite de). 42
Becker (Hugo). 297
Beethoven. 12, 15, 28, 33, 34, 35, 41, 106, 126, 130, 138, 186, 198, 214, 215, 218, 228, 255, 296, 319, 320, 321, 322, 335, 341, 343, 347, 363, 372, 386
Belhomme. 90, 164, 184
Bénéditte (Léonce). 236, 237
Benoit (Camille). 23, 232, 239
Benoist (François). 22, 208
Béraldi (Henri). 64
Bériot (Charles de). 255, 296, 335, 338, 341
Berlioz (Hector), 12, 16, 17, 18, 19, 20, 31, 32, 36, 44, 82, 107, 112, 118, 119, 120, 139, 140, 143, 144, 145, 161, 198, 211, 228, 234, 235, 240, 242, 244, 271, 288

Bernard (Emile). 21 à 25, 216
Bernicat. 135, 136
Berthelier. 358
Berthet (Mlle). 98
Berton (Pierre). 311
Bertrand. 91
Beyer. 353
Beyle (Léon). 200
Bezozzi. 219
Bianchini. 130
Bizet (Georges). 27 à 48, 68, 139, 198, 269, 285, 286, 290, 291
Blamont. 309
Blanchemain (Prosper). 262
Blau (Edouard). 49, 175, 264
Blémont (E.). 243
Bloch. 216
Boccherini. 349, 350
Boëllmann (Léon). 55 à 76
Boïeldieu. 10
Boisseau. 232, 239
Bonnat. 228
Bonnier (Elzéar). 243
Book. 353
Bordes-Pène. 206
Bornier (Henri de). 173
Boucher (François). 301
Bouhy. 36
Bourbon. 104, 200
Bourgault-Ducoudray. 319
Bourget (Paul). 7, 8, 118, 119, 317, 361, 373, 387
Bouvet. 80, 90, 183, 184
Bracquemond. 230, 242
Brahms (Johannès). 89, 126, 138, 228, 234, 236, 240, 297, 323, 325, 351, 352, 363
Brassac. 309
Bridoux. 360
Bruant (Aristide). 194
Bruch (Max). 323
Brument. 193
Bruneau (Alfred). 77 à 112, 140
Brunel. 121
Brunellesco. 383
Brunet-Lafleur (Mme).
Bulow (Hans de). 320, 323
Burney. 28
Bussine. 23, 295
Buziau. 353

C

Cabel (Marie). 349
Cain (Henri). 174, 193, 194, 199, 265, 277, 377
Callot (Jacques). 122
Campra (André). 309
Capoul (Victor). 263
Carafa (de Colobrano). 209
Carbonne. 164
Carignan (prince de). 308
Carlez (Antonin). 388
Caron (Mme). 228
Carpézat. 130
Carrache. 228
Carré (Albert). 104, 116 à 136, 148, 197
Carré (Michel). 121
Carvalho 123, 174, 183, 268
Castro (Guilhem de). 48
Cazeneuve. 200
Céard (H.). 81
Chabrier (Emmanuel). 23, 58, 90, 91, 143, 232, 238, 243, 272, 290, 377
Chaminade (Mlle). 322
Champfleury. 242
Charbonnel (Pierre). 314
Chardin (Jean-Baptiste-Siméon) 226, 228, 244
Charpentier (Gustave). 80, 82, 108, 109, 114, 118, 133, 137 à 169, 194
Chassé. 310, 311
Chatelin. 312
Chausson (Ernest). 232
Chauvet. 254, 255
Chédeville (l'ancien). 217
Cherubini (Salvador). 228
Chevalier (Mlle). 310
Chezy (Mme de). 93
Chopin (Frédéric). 39, 139, 205, 321, 322
Choudens. 278
Clapisson (Antoine-Louis). 22, 28, 41
Clément (G.). 90, 270
Clodion (Claude). 122
Cochin. 301, 306, 312
Colblain. 349

Colonne (Edouard). 73, 123, 147, 215, 260, 272, 386, 391, 395
Consolo. 353
Conti (prince de). 313
Coquard (Arthur). 171 à 204
Corelli (Arcangelo). 341, 351
Cormon. 290
Corot (J.-B.). 118
Corrée (Mme de la). 303
Corrège (*Ant. Allegri* dit le). 226, 233, 240
Cortot. 216
Costès (Linna). 200
Couperin. 217, 221
Couppée (Mlle). 310
Courbet (Gustave). 228, 230
Courier (Paul-Louis). 328
Coypel. 313
Cramer (Jean-Baptiste). 205
Craponne (Mlle de). 200
Cristofori (Barthélemy). 205
Croizilles 288
Cui (César). 379
Cuvillier. 309

D

Dalayrac (Nicolas). 336
Dalou (Jules). 118
Damcke (Berthold). 347
Damoreau (Mme). 333
Danbé (Jules). 80, 270
Daniel (Salvador). 368
Dante (Alighieri) 35
Darcours (Charles). 105
Daudet (Alphonse). 387
Daumier. 228
David d'Angers. 118, 388
David (Félicien). 163
David (Ferdinand). 341
Davyl. 292
Declauzens. 183
Delaborde (E.-M.). 51, 206
Delacroix (Eugène). 52, 118, 226, 233, 236, 240, 241, 242
Delaunay (E.). 285
Delibes (Léo). 285, 286, 292
Delmas. 98
Delna (Mlle). 89, 90, 104, 184, 269, 378
Delsart (Jules). 217, 220
Deschamps-Jehin (Mme), 80, 98, 164, 183, 200
Deslandes (Raymond). 122
Destouches. 309
Destranges (Etienne). 97
Devriès. 184
Diaz. 118
Diderot (Denis). 302
Diémer (Louis). 61, 205 à 224, 274
Doehler. 22
Dominiquin (le). 228
Donatello. 383
Dongrie. 353
Donne (Mlle). 318
Doré (Gustave). 209
Doret (Gustave). 63
Dorus. 333, 392
Drouais. 301
Dubois (Paul). 52, 53, 118
Dubois (Th.). 23, 220, 260, 285, 288, 289, 318, 322, 323, 325, 331, 395
Dubourg (Mlle). 231, 244, 245, 246
Duchesne. 36
Duclos. 302, 303
Ducuing. 307, 312
Dufour. 184
Dufrane. 104
Dufresne (Mme). 385
Du Locle (Camille). 50
Dumont-Saint-Priest. 5
Duprez (Gilbert-Louis). 34, 333
Duran (Carolus). 230
Durand (A.). 42, 270, 274
Durand (Emile). 208
Durand-Ulbach (Mme). 262
Duranty. 242
Duvernoy (Alphonse). 293
Duvinage. 332

E

Edwards (Edwin). 227, 244
Eiken (van). 353
Eisen. 301
Eliot (George). 379

Engel. 80
Ennery (d'). 174
Enoch. 68
Epinay (Mme d'). 300, 302, 303, 304, 305, 306
Erard. 205, 218
Ernst (Alfred). 148, 296
Espaignet. 215, 393
Expert (Henri). 111

F

Faisans. 312
Falcon (Mlle). 333
Falguière. 53, 118
Fanart (Louis). 331
Fantin-Latour. 65, 118, 225 à 249
Faure (J.-B.). 48, 49, 262
Fauré (Gabriel). 23, 59, 65, 71, 118
Fel (Mlle de). 309, 310
Ferté (Armand). 216
Fétis. 210, 335, 338
Fischer. 353
Fissot (Henry). 251 à 256, 358, 373
Flaubert (Gustave). 118, 387
Forest. 71
Fourcaud (Louis de). 52, 92, 174, 207, 232, 379
Fragonard. 301
Français (Mme). 352
France (Anatole). 118
Franchomme. 78, 349
Franck (César). 59, 78, 107, 118, 119, 140, 171, 172, 198, 200, 201, 202, 206, 214, 216, 372, 395
Francœur. 309
Francotte. 332
Francueil. 301, 309
Frémiet. 118
Friant (E.). 141
Friederich (Gustave). 334, 353
Fromentin. 65, 139, 247
Fugère (Lucien). 155, 164, 269
Fuselier. 309

G

Galland. 216
Gallé (Emile). 122
Gallet (L.). 30, 38, 48, 49, 51, 52, 82, 92, 174, 189, 285, 286
Ganne (Louis). 194
Garcia (Mme née Sitches de Mendi). 330
Garcia (Manuel). 330
Garcin (Jules). 147, 232, 391, 394, 395
Garidot. 252
Garrigue. 215
Gautier (Eugène). 369
Gerardi. 373
Gevaert. 394
Ghiberti. 383
Gigout (Eugène). 56, 57, 60, 61, 71, 73
Gille (Ph.). 48
Gillet. 215, 219, 393
Gluck. 12, 112, 126, 130, 138, 139, 180, 198
Godard (Benjamin). 78, 257 à 283, 350, 386
Godard (Madeleine). 259
Gœthe. 296
Goldmark (Karl). 323
Golschmidt (Mme Berthe Marx). 24
Goncourt (de). 118, 119, 120, 299, 365
Gondinet. 293
Gonse (Louis), 65
Goudimel (Claude). 111, 137
Gouin (Fanny). 42
Gounod (Charles). 21, 23, 25, 27, 31, 32, 40, 118, 139, 198, 228, 289, 318, 323, 347, 348
Grandmougin (Charles). 259, 261, 262, 278, 377
Grandvallet. 290
Gravier (Mme Léopold). 248
Greef (Arthur De). 206
Grieg. 370
Grillet. 217, 219
Grimm. 302
Grisez. 215, 393
Groves. 353

Guercy (Paul). 392
Guillou. 392
Guinand (E.). 260
Guiraud (Ernest). 28, 29, 36. 43, 50, 285 à 294, 395
Guiraudon (Mlle). 104, 200
Gunsbourg. 183

H

Habeneck (François-Antoine). 332
Hændel. 217
Hainl (Georges). 393
Hainl (Mme G.). 206
Halévy (Jacques). 31, 288
Halévy (Ludovic). 34, 45, 48, 50
Hals (Franz). 226, 233
Hammer (Richard). 258, 259
Hartog. 353
Haydn (Franz-Joseph). 9, 138, 186, 218
Hébert. 288
Heermann (Hugo). 295, 296, 297
Heller (Stephen). 206, 347, 358
Helst (Van der). 237
Henner. 388
Hennique (Léon). 81
Hepp. 121
Hervilly (Ernest d'). 243, 244
Herz. 385
Heugel. 209
Hoch (Dr). 296
Hollmann. 350, 353
Hooch (Pieter de). 226, 237
Homère. 35
Hue (Georges). 132
Hugo (Victor). 236, 240, 387
Humbert (Georges). 346
Hummel (Johann-Nepomuk). 205, 366
Humperdinck (Engelbert). 232
Huysmans (J.-K.). 81

I

Iburg. 353
Imbert (Hugues). 34, 57
Incamps (Mme Lamothe d'). 313, 314
Indy (Vincent d'). 23, 59, 69, 71, 82, 105, 118, 232, 239
Ingres. 167, 228
Irving. 130
Isabey. 122

J

Jacquard (Léon-Jean). 353
Jacquot (Albert). 219
Jaëll (Alfred). 350
Jambon. 130
Jehin (Léon). 183, 184
Jehin-Prume. 353
Jélyotte (Pierre de). 299 à 315
Jérôme 183
Joachim. 296, 341
Jokisch. 353
Josquin des Prés. 111, 137
Jullien (Adolphe). 18, 228, 232, 234, 239, 247
Jully (Mme de). 300, 302, 304, 305, 306
Jusseaume. 130, 165

K

Kalkbrenner. 205
Kefer. 71
Kerlord (Mlle). 184
Kirchner. 321
Kleeberg (Clotilde). 206, 317 à 328
Kogel. 296
Konig. 297
Kretz. 272
Kreutzer (Léon). 347
Krügger (W.). 259
Kufferath (Hubert-Ferdinand). 335, 345
Kufferath (Maurice). 346

L

La Boëtie. 28
Lachner (Franz). 349
Lacombe (Paul). 34, 37, 39, 41, 44, 48, 50
Laisné (Mlle). 90, 270

Lafont. 183
Lalo (Edouard). 25, 118, 174, 179, 180, 198, 379
Lamartine. 257, 258
Lamour (Jean). 122
Lamoureux (Charles). 67, 72, 215, 220, 232, 254, 255, 272, 386, 391
Lancret. 301
Langenbach 353
La Noue. 311
Lapeyre. 314
Lascoux (Antoine). 239
Lassalle (Jean-Louis). 173
Laurent. 22
Lavedan. 78, 79
Leblanc (Georgette). 90
Lebouc. 350
Leconte de Lisle. 118, 262
Lecoq de Boisbaudran. 227
Leczinski (Stanislas). 122
Leenders. 353
Lefebvre (Charles). 272
Lefèvre (Gustave). 56, 61
Lefèvre (Louise). 61
Legros (Joseph). 311
Legros (peintre). 230, 242
Le Maure (Mlle). 311
Léonard (Hubert). 296, 329 à 356
Lerolle (Mme). 246
Lespy. 314, 315
Lestoquoy. 208
Levrault (Edmond). 368
Lévy (Lazare). 216
Lichtenthal (Pierre). 219
Liedekerke-Beaufort (comtesse de) 344
Liszt (Franz). 139, 205, 209, 214, 357, 360, 386
Littolf. 206
Locard (Paul). 55, 58
Lochard (Joseph). 307
Loeb. 358
Lorrain. 80
Lorthiois. 142
Loventz (Mlle). 183
Loys. 352
Luigini. 104, 128, 129, 200
Lulli. 138, 309

M

Maës (Nicolas). 226, 237
Magini. 353
Maistre (Xavier de). 173
Maître (Edmond). 238, 239
Maître (Mme Léon). 246, 247
Malibran (Mme). 330
Manet (Edouard). 118, 228, 230, 238, 242, 243
Marck (van). 353
Maréchal. 104, 164
Marié de Lisle (Mme). 164
Marimon (Mme). 349
Marmontel. 22, 208, 216, 288
Marsick (Martin-Pierre-Joseph) 355
Marteau (Henri). 353, 355, 373
Martial. 318
Martin (Joséphine). 206, 365
Martini. 217
Marty (Georges). 129, 396
Marx (Mme Berthe). 206
Massart (Lambert-Joseph). 142, 255, 347
Massart (Louise-Aglaé née Masson). 206, 318, 385, 387
Massé (Victor). 31, 292
Massenet (Jules). 23, 25, 43, 48, 52, 79, 142, 143, 144, 145, 257, 288, 290, 291, 393
Mathias (Georges). 254, 255, 358, 366, 367
Mauclair (Camille). 153
Mauco (Madeleine de). 307, 308
Mauco (Mme Pierre de). 311
Maupassant (Guy de). 81, 118, 387
Maurin (Jean-Pierre). 254
Mayer (Mlle). 231
Meer (Yan der). 226, 230, 237, 246
Meerts. 295
Meilhac (Henry). 45
Méhul (Etienne-Nicolas). 107, 112, 113
Mendelssohn-Bartholdy (Félix). 31, 32, 39, 126, 214, 319, 324, 325, 334, 341, 349, 385, 386
Mendès (Catulle). 80

Ménil (F. de). 275
Mérante. 291
Mercié (Antonin). 118
Mercy-Argenteau (Ctesse de). 349, 350, 351
Mériel (Paul). 385
Mérimée (Prosper). 45
Mesmaker. 200
Mesnard (Léonce). 245
Messager (André). 129, 136, 164, 376
Meyerbeer. 33, 35, 139, 209, 218
Michel-Ange (Buonarroti) 34, 35, 383
Milandre. 217
Millet (Jean-François). 118, 241
Milliet (Paul). 79
Moïse. 35
Molière (J.-P. Poquelin). 318
Moncrif. 311
Mondaud. 90, 270
Mondonville (Jean-Joseph-Cassanéa de). 310
Monet. 238
Monnais (Edouard). 288
Monsigny (Pierre-Alexandre). 217
Montaigne (Michel de). 28
Monteux. 71
Monteux-Barrère (Mme). 71
Montigny-Rémaury (Mme) 349, 350, 351
Moreau-le-Jeune. 301
Moreau (Gustave). 118
Moschelès (Ignaz). 205
Moskowski (Moritz). 321, 322
Mozart (Wolfgang-Amadeus). 33, 34, 35, 106, 130, 138, 186, 198, 214, 218, 228, 313, 386
Multzer. 130
Murger (Henri). 157
Musin. 353
Musset (Alfred de). 36, 330, 387

N

Naidenoff (de). 225, 226
Navailles (Mme Théophile). 313
Navarrot. 315
Niedermeyer (Louis). 56, 60, 61, 65
Nietzsche. 236
Nuitter. 291

O

Offenbach (Jacques). 286, 292
Ollivier (Michel-Barthélemy). 313
Onslow (George). 333
Orban. 332
Osmonde. 332

P

Paesiello (Giovanni). 336
Paganini (Niccolo). 20, 228, 336
Paladilhe (E.). 285, 287, 288, 289, 294
Palestrina (Giovanni-Perluigi). 126, 137
Papillon. 200
Paravey. 378
Parent (Armand). 355
Pasdeloup (Jules). 41, 43, 78, 214, 215, 272, 290, 291, 347, 349, 357, 375, 393
Pater. 301
Peixotto. 388
Pelletan (Camille). 243, 244
Pessard (Emile). 142
Pfeiffer (G.). 386
Pfeiffer (Mme Clara). 350
Philipp (Isidore). 23, 24, 206, 357 à 360
Pierné. 386
Pierret. 216
Pigeon (A.). 239
Pigot (Charles). 27
Planté (Francis). 206, 379
Platon. 11
Pleyel. 205
Pleyel (Camille). 206
Pompadour (Antoinette-Poisson Mise de). 310, 311
Poniatowski (Prince). 366
Porel. 122
Pregi (Marcella). 173
Prelly (Mme). 37
Prudent (Emile). 206
Prud'hon. 226, 231, 233
Pugno (Raoul). 206, 361 à 382

Puvis de Chavannes. 387
Pythagore. 11

Q

Quévrement. 216
Quillard (Pierre). 184

R

Raff (Joseph-Joachim). 349
Raimbaud (Arthur) 243
Rameau (J. Philippe). 112, 138, 200, 217, 221, 228, 309
Raphaël Sanzio. 34, 230
Raunay (Mme Jeanne). 104
Ravina (Henri). 22
Raymond. 353
Rebel. 309
Reber (Henri). 22, 259, 344, 392
Récamier (Mme). 388
Récy (René de). 264, 290
Regnault (Henry). 52
Rembrandt. 226, 233, 237, 247
Renan (Ernest). 7, 118
Renauld. 98
Rémy. 355
Renoir. 238
Rety (Emile). 293, 317, 370
Reyer (Ernest). 228, 260, 272, 375
Ribot. 230
Richter (Hans). 220, 323, 324
Riotton (Mlle). 164
Risler (Edouard). 206, 216
Ritter (Théodore). 206, 214, 222, 358
Rochegrosse. 175
Rode. 341
Rodin. 118
Roger-Miclos (Mme). 58, 206, 383 à 389
Roland de Lassus. 137
Romain (Louis de). 287
Ronsin-Rubé. 130
Ropartz (Guy). 66, 122
Rossini. 33, 34, 139, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 295
Rossini (Mme Olympe Pélissier). 212, 213
Rouma (Auguste). 331, 332
Rousseau (Jean-Jacques). 8, 11, 302
Rousseau (Samuel). 33
Rousseau (Théodore). 118
Rubens. 226
Rubini. 34
Rubinstein (Antoine). 206, 214, 322, 323, 349, 352, 361, 362, 363, 389
Rubinstein (Joseph). 351, 352
Rubinstein (Nicolas). 352, 379
Rude. 118
Rudolff. 129

S

Saint-Aubin. 301, 306, 312
Saint-Saëns (Camille). 21, 23, 37, 59, 63, 67, 71, 118, 139, 206, 216, 285, 322, 323, 348, 358, 364, 386, 395
Sainte-Beuve. 114, 168, 213, 257
Samuel (sculpteur). 328
Sand (Mme George). 168, 225
Santori (Edea). 164
Sarasate 23, 214, 297
Sardou (Victorien) 48, 291
Sauzay (Eugène). 271
Savard (A.). 78
Savary (Mme). 378
Schad 392
Scheffer (Ary). 354
Scherer (Edmond). 7
Schmidt. 353
Scholderer. 238
Schott. 342
Schradick. 353
Schubert (Fr.). 138, 344
Schulhoff (Julius). 206
Schumann (Robert) 12, 21, 38, 39, 41, 43, 89, 126, 138, 150, 228, 234, 235, 236, 240, 243, 247, 251, 255, 269, 271, 273, 321, 323, 324, 326, 344, 349, 350, 351, 362, 363, 386, 388
Schumann (Clara Wieck). 206, 297, 362, 386
Schuré (Edouard). 232
Schutz (H.). 138
Seidl (Anton). 373, 374

Seligmann (Hippolyte Prosper) 347
Sénèque. 173
Serret (Mme Diémer née). 214
Servais (Joseph). 336, 345, 351
Shakspeare (William). 16, 35
Shelley. 11, 275
Silvestre (Armand) 174, 263, 292
Simonnet (Mlle). 80
Sitches (Antonia de Mendi). 329, 335, 336
Sivori (Ernest-Camille). 349, 350, 353
Sophocle. 184
Soubies (Albert). 377
Spohr (Ludwig). 341
Stappen. 141
Staub. 216
Sternberg (Hermann). 341
Stojowski. 216
Stoullig (Edmond). 133
Sucher (Rosa). 320
Sylvestre (Isaac). 122
Szarvady (Mme). 206, 350

T

Tabarowski. 353
Taffanel (Paul). 215, 350, 391 à 396
Taine (Hippolyte). 7, 118, 327
Talleyrand. 354
Tartini (Giuseppe). 341
Taskin (Al.). 260
Taudou. 358
Ten Have. 355
Thalberg (Sigismund). 206
Thibaud (Joseph). 216
Thierry (Augustin). 293
Thomas (Ambroise). 31, 194, 208, 228, 323, 366
Thomas (E.). 270
Tiphaine (Mlle). 164
Titien. 226, 248
Tocqué (Louis). 301, 306, 312
Tolbecque. 348
Tolstoï. 363
Torchet (Julien). 151, 165
Tribou. 308
Troyon. 118
Turban. 215, 348, 350, 393

U

Ughetto. 183
Ulmann. 285, 349

V

Valade (Léon). 243
Valentin. 228
Verdi (Giuseppe). 21, 139, 209
Vergennes (chevalier de). 304
Vergin (Mlle). 260
Vergnet. 90
Verlaine (Paul). 150, 152, 243, 244
Véron (Dr). 254
Véronèse (Paul). 226, 228, 248
Versel (Mme de). 304
Viardot (Pauline). 330, 337, 344, 345, 354
Vidal (Paul). 266, 268
Vieulle. 164
Vieuxtemps (Henri). 296, 297, 338, 340, 341, 355
Vilbach (Renaud de). 369
Villaret. 260
Vincent-Carol (Mme). 385
Vinci (Léonard de). 384
Viotti (Giovanni-Battista). 296, 341
Vittoria. 126, 137
Vivien. 353
Vivier (corniste). 349
Vizentini (Louis-Albert). 129, 353
Vollon. 230

W

Waefelghem (van). 217, 348, 352
Wagner (Richard). 12, 13, 14, 15, 21, 79, 82, 97, 106, 107, 108, 109, 130, 138, 139, 140, 141, 160, 162, 180, 198, 228, 230, 232, 233, 234, 240, 255, 349, 351
Wagner (Mme Cosima). 351
Watteau (Antoine). 240, 301

Weber (Charles-Marie de). 12, 35, 92, 130, 138, 139, 198, 214, 228, 234
Whistler. 230, 242
Widor (Ch.-M.). 215, 222
Wieniawski (Henri). 341
Wilhier (Victor). 105
Wolff. 386
Wordsworth. 11

Y

Yanowski. 226
Yanowski (Sonia). 248
Ysaye (Eugène). 355, 371, 373

Z

Zola (Emile). 77, 80, 81, 82, 83, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 102, 104, 238

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Amiel (Frédéric)	7
Bernard (Emile)	21
Bizet (Georges)	27
Boëllmann (Léon)	55
Bruneau (Alfred)	77
Carré (Albert)	117
Charpentier (Gustave)	137
Coquard (Arthur)	171
Diémer (Louis)	205
Fantin-Latour (Henri)	225
Fissot (Henri)	251
Godard (Benjamin)	257
Guiraud (Ernest)	285
Heermann (Hugo)	295
Jelyotte (Pierre de)	299
Kleeberg (Clotilde)	317
Léonard (Hubert)	329
Philipp (Isidore)	357
Pugno (Raoul)	361
Roger-Miclos (Marie)	383
Taffanel (Paul)	391
Index des noms cités dans le volume	397

Bruxelles. — Imp. Th. Lombaerts, 7, Montagne des Aveugles.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Librar
University of
Date Due

SEP 29 '79

SEP 19 '79

21-03-84

15 MAR '84

a39003 001672327b

CE ML 0390
.I32 1903
COO IMBERT, HUGU MEDAILLONS
ACC# 1428712